



RONALD BRAUTIGAM fortepiano

1.



BEETHOVEN
STREET W10

CITY OF WESTMINSTER

Sonatas Op.13 *Pathétique*,
Op.14 Nos.1 & 2, Op.22

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 1

SONATA NO. 8 IN C MINOR, Op. 13, *PATHÉTIQUE* (1797-98) 18'00

Dedicated to Prince Carl Lichnowsky. First edition: Hoffmeister, Vienna 1799

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Grave – <i>Allegro di molto e con brio</i> | 8'28 |
| 2 | II. <i>Adagio cantabile</i> | 4'48 |
| 3 | III. Rondo. <i>Allegro</i> | 4'39 |

SONATA NO. 9 IN E MAJOR, Op. 14 No. 1 (1797?) 12'13

Dedicated to Baroness Josefa von Braun. First edition: Mollo, Vienna 1799

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 5'43 |
| 5 | II. <i>Allegretto</i> | 3'07 |
| 6 | III. Rondo. <i>Allegro commodo</i> | 3'16 |

SONATA NO. 10 IN G MAJOR, Op. 14 No. 2 (1797?)

14'37

Dedicated to Baroness Josefa von Braun. First edition: Mollo, Vienna 1799

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 6'26 |
| 8 | II. <i>Andante</i> | 4'35 |
| 9 | III. Scherzo. <i>Allegro assai</i> | 3'30 |

SONATA NO. 11 IN B FLAT MAJOR, Op. 22 (1800)

23'36

Dedicated to Count von Browne. First edition: Hoffmeister, Leipzig 1802

- | | | |
|----|---|------|
| 10 | I. <i>Allegro con brio</i> | 7'29 |
| 11 | II. <i>Adagio con molto espressione</i> | 6'53 |
| 12 | III. Minuetto | 3'13 |
| 13 | IV. Rondo. <i>Allegretto</i> | 6'48 |

TT: 69'52

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Beethoven had just turned twenty-seven when he came up with one of the most famous C minor chords in the history of classical music. The opening chord of the slow introduction of his *Sonata in C minor*, Op. 13, is of such legendary character that, if one plays only this chord, surprisingly many music lovers who are familiar with the complete work will recognize it as the crushing opening to the sonata. To contemporary ears the chord is not all that remarkable. Nonetheless its full-bodied sound – seven voices – and the harsh third low in the bass still give it a rough and uncompromising quality. In 1798 one would have expected only the fifth in the bass, given the low position of the chord, which would make it sound mellower. Today the combination of the daringly tight spacing in the low position, the dark C minor colour and the aggressive *forte-piano* dynamics may not seem as shocking as they were two centuries ago but they still give the chord an individual character that is quite easily recognized as the opening of Beethoven's Op. 13 sonata. The trick lies in the fact that all of these features add drama to the sound, giving it drive and the sense of wilful passion that we associate with Ludwig van Beethoven, both the man and his music.

There is little pathos in the '*Pathétique*' *Sonata*. Beethoven had nothing to do with the title and he would surely have been offended if he had heard somebody use it. Pathos and sentimentality are as foreign to Beethoven's music as the romantic, Biedermeier connotation of the word *Pathétique*. The Op. 13 sonata is about passion and conflicting emotions – as is all of Beethoven's music. The first bar expresses it all in miniature. The thundering low, dark opening chord is immediately questioned by a soft, rising phrase. Nothing is resolved in the repeated gestures that follow in the next few bars. On the contrary, the conflict is intensified by the diminished harmonies that replace the first minor chord in these repetitions. The slow introduction could be described as a series of statements and undermining questions, while the *Grave* as a whole functions as a question which is answered by the hard-driving *Allegro di molto* for which it sets the stage.

The Op. 13 sonata is the first in which Beethoven used a slow introduction. By bringing it back at the start of the development as well as in the coda he made as much as he could of the dramatic conflict and the contrast of tempo and character. The conflict imbues the music with an ongoing drive that distinguishes it from the classical vernacular of the time. It makes the music exciting and it is this quality that accounts for Beethoven's immediate popularity among Viennese connoisseurs in the 1790s. In music as in daily life, emotion and excitement are consequences of insecurity and adventure. In music, as in life, too much insecurity or too scary an adventure can lead to panic. Excitement is fun as long as you don't lose control. Beethoven found the balance as almost no artist before – or after – him. Beside the contrast in character and tempo between the slow and the fast sections of the first movement of the *Pathétique*, there is also a unity in the material. The ascending line of the first *Allegro* theme is already present in the rising question of bar one of the *Grave*. It is this type of similarity, combined with psychological control over long-range contrast, that prevents the listener from getting lost in the drama and thus giving up.

Beethoven dedicated the Op. 13 sonata to Prince Carl Lichnowsky, his first important protector, after his move to Vienna in 1792. Numerous counts, barons and princes admired Beethoven, who often performed as a pianist at their house concerts before his deafness prevented this. They offered him lodgings and rented him houses. They provided for his income by granting him allowances. They commissioned works and they took piano lessons with him. Beethoven gave even more lessons to their wives and daughters, on quite a few of whom he also had crushes.

For two years Beethoven lived with Lichnowsky and his wife who introduced him to society life in Vienna. Princess Christiane mothered him to such an extent that he finally left the household. In a letter Beethoven complained: 'Every day I am supposed to be at home at half past three, to get dressed up, have a shave and so on. I can't take it!' The conflict is characteristic of his relations with all of the aristocracy. Beethoven might have felt friendship with one or two of them, but he was mostly

irritated by his dependence, had little respect for them, and quite often just made use of what was offered to him. About ten years after Beethoven left the Lichnowsky household, the prince enraged the hot-tempered composer by asking him to play something for a French officer. Beethoven hated playing on request and this particular invitation led to the following outburst in a letter: 'Prince! You are what you are by chance and by birth. I am what I am through my own efforts. There have always been – and will always be – thousands of princes. But there is only one Beethoven.'

The two Op. 14 sonatas are less passionate than the *Pathétique*. They are written in sunny tonalities (E major and G major) and have a friendly, easy-going character. Both lack a true slow movement. The E minor *Allegretto* of Op. 14 No. 1 is a little darker and has some bite but, otherwise, both pieces look back towards Haydn. Indeed, the *Andante* of Op. 14 No. 2 could have been produced by the older composer. Op. 14 is not a sort of temporary retreat after Op. 13; the difference in style and character has more to do with the choice of tonality and with Beethoven's wish to write as differently as possible in consecutive pieces in the same genre. If one considers Op. 13 and Op. 14 as a set of three sonatas like Op. 2 or Op. 10, the arrangement of keys is similar: one sonata in a minor key and two in major keys lying three steps apart on the circle of fifths. (The three sonatas of Op. 2 are in F minor, A major and C major, the three of Op. 10 in C minor, F major and D major). All Beethoven's C minor pieces are stormy – the Op. 10 No. 1 sonata is even nicknamed the 'Little Pathétique'. In spite of many differences, the late *Sonata in E major*, Op. 109, has a first movement that is as friendly as that of the *Sonata in E major*, Op. 14 No. 1, and, as in that work, the second movement is in the minor of the main key and is the most emotional part of the piece.

Just how much was determined by Beethoven's choice of key is illustrated by the similarities between the grand *Sonata in B flat major*, Op. 22, composed in 1800, and the famous 'Hammerklavier' *Sonata*, Op. 106, written seventeen years later. Obviously, to Beethoven, B flat major meant grandeur and implied pieces with large

dimensions. But there are further similarities: the first themes of both first movements are based on very small motifs that are strikingly similar in outline and that both have a characteristic falling third at the end. The development section of Op. 22 foreshadows the chains of harmonies descending in thirds that become almost obsessive in all of the movements of Op. 106. Much is also very different in these two sonatas. In Op. 22 the focus is still on the first movement, whereas Op. 106 ends with a massive fugue. And in Op. 22 the slow movement still comes second whereas, in most late works, the second movement is some kind of scherzo.

© *Roeland Hazendonk 2004*

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory under Jan Wijn. He continued his studies under John Bingham in London and Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument. His acclaimed BIS recordings include Mendelssohn concertos and complete cycles of Mozart's and Haydn's solo keyboard music.

Beethoven war gerade 27 Jahre alt geworden, als er mit einem der berühmtesten c-moll-Akkorde der Musikgeschichte aufwartete. Der Anfangsakkord der langsamen Einleitung seiner *Sonate c-moll* op. 13 ist derart legendär, daß viele Musikliebhaber, denen das ganze Werk vertraut ist, ihn überall sofort als den überwältigenden Beginn der Sonate erkennen. Heutigen Ohren will der Akkord nicht ganz so bemerkenswert scheinen. Gleichwohl verleihen ihm der volle, siebenstimmige Klang und die harsche Baßterz einen rauhen und kompromißlosen Charakter. 1798 hätte man angesichts der tiefen Lage des Akkords nur die Quinte im Baß erwartet, was ihm einen milderen Klang verliehen hätte. Heutzutage mag die Kombination aus der kühnen engen Lage in tiefem Register, der dunklen c-moll-Klangfarbe und der aggressiven Forte-Piano-Dynamik nicht so schockierend erscheinen wie vor 200 Jahren, doch ist sie immer noch typisch genug, um den Akkord schnell als den Anfang von Beethovens Klaviersonate op. 13 erkennen zu lassen. Dies verdankt sich dem Umstand, daß all die genannten Züge den Klang dramatisieren, ihm Drang und das Gefühl eigenwilliger Leidenschaft geben, die wir mit Ludwig van Beethovens Person und Musik verbinden.

Es gibt wenig Pathos in der „Pathétique“. Der Titel stammt nicht von Beethoven und wäre wohl kaum von ihm geduldet worden. Pathos und Sentimentalität sind seiner Musik so fremd wie die romantisch-biedermeierliche Konnotation, die dem Begriff „Pathétique“ eignet. In der Sonate op. 13 geht es – wie in Beethovens sämtlicher Musik – um Leidenschaft und widerstrebende Gefühle. Bereits der erste Takt drückt dies in Miniatur aus. Der tiefe, donnernde Anfangsakkord wird sogleich von einer sanften, aufsteigenden Figur in Frage gestellt. Die wiederholten Gesten der nächsten Takte lösen nichts auf. Vielmehr wird der Konflikt noch durch verminderte Akkorde verstärkt, die hier den ersten Mollakkord ersetzen. Die langsame Einleitung könnte man als eine Reihe von Behauptungen und unterminierenden Fragen beschreiben, während das *Grave* insgesamt als Frage fungiert, auf die das vorwärtstürmende *Allegro di molto*, dem solcherart der Boden bereitet wird, antwortet.

In der Sonate op. 13 hat Beethoven erstmals eine langsame Einleitung verwendet. Dadurch, daß er sie sowohl zu Beginn der Durchführung als auch in der Coda aufgriff, nutzte er den dramatischen Konflikt sowie die Tempo- und Charakterkontraste voll aus. Dieser Konflikt versieht die Musik mit einem fortgesetzten Antrieb, der sie von der klassischen Muttersprache jener Zeit unterscheidet. Die Musik erregt, und diese Eigenschaft ist es, die in den 1790er Jahren für Beethovens sofortige Popularität bei den Kennern und Liebhabern Wiens sorgte. In der Musik wie im Leben sind Emotionalität und Spannung die Folgen von Unsicherheit und Wagemut. In der Musik wie im Leben können übergroße Unsicherheit oder übergroßer Wagemut zu Panik führen. Aufregung ist gut, solange man nicht die Kontrolle verliert. Beethoven fand diese Balance wie fast kein anderer Künstler vor oder nach ihm. Neben den Charakter- und Tempokontrasten zwischen den langsamen und den schnellen Teilen des ersten Satzes der „Pathétique“ steht die Einheit des Materials. Die aufsteigende Linie des ersten *Allegro*-Themas ist bereits in der Fragefigur im ersten Takt des *Grave* präsent. Solche Ähnlichkeiten sind es, die zusammen mit der psychologischen Disposition von Kontrasten langer Dauer verhindern, daß der Hörer sich in dem Drama verliert und aufgibt.

Beethoven widmete seine Sonate op. 13 dem Fürsten Carl Lichnowsky, seinem ersten wichtigen Gönner nach seinem Umzug nach Wien im Jahr 1792. Zahlreiche Grafen, Barone und Fürsten bewunderten Beethoven, der oft bei ihren Hauskonzerten als Pianist auftrat, bis seine Taubheit dies vereitelte. Sie gewährten ihm Quartier und mieteten ihm Häuser. Mit beträchtlichen Zuwendungen sorgten sie für sein Auskommen. Sie gaben Werke in Auftrag und nahmen bei ihm Klavierunterricht; weit mehr Unterricht noch erhielten ihre Frauen und Töchter, in die er sich nicht selten verliebte.

Zwei Jahre lang lebte Beethoven bei Lichnowsky und seiner Frau, die ihn in die Wiener Gesellschaft einführten. Fürstin Christiane bemutterte ihn in solchem Maße, daß er schließlich auszog. In einem Brief beschwerte er sich: „Nun soll ich täglich

um halb vier zu Hause sein, mich etwas besser anziehen, für den Bart sorgen usw. – Das halt ich nicht aus!“ Dieser Konflikt ist charakteristisch für all seine Beziehungen zur Aristokratie. Beethoven mag für den ein oder anderen Adligen vielleicht freundschaftliche Gefühle gehegt haben, doch verdroß ihn seine Abhängigkeit; er zeigte wenig Respekt und nahm oft einfach hin, was man ihm anbot. Gut zehn Jahre nachdem Beethoven das Haus der Lichnowskys verlassen hatte, geriet der hitzköpfige Komponist über die Bitte des Prinzen in Wut, etwas für einen französischen Offizier zu spielen. Beethoven haßte es, auf Aufforderung zu spielen; diese besondere Einladung führte zu folgendem brieflichem Ausbruch: „Fürst! Was Sie sind, sind Sie durch Zufall und Geburt. Was ich bin, bin ich durch mich. Fürsten hat es und wird es noch tausende geben. Beethoven gibt’s nur einen.“

Die beiden Sonaten op. 14 sind weniger leidenschaftlich als die „Pathétique“. Sie stehen in sonnigen Tonarten (E-Dur und G-Dur) und sind von freundlich-unbeschwertem Charakter. Beiden fehlt ein echter langsamer Satz. Das e-moll-*Allegretto* aus op. 14 Nr. 1 ist ein wenig dunkler und hat einigen Biß, deutlich aber wurzeln beide Stücke in Haydn; das *Andante* op. 14 Nr. 2 könnte in der Tat von dem älteren Komponisten stammen. Nach op. 13 bedeuten die Sonaten op. 14 keinen temporären Rückschritt; der Unterschied in Stil und Charakter erklärt sich vielmehr aus der Wahl der Tonarten und aus Beethovens Absicht, in aufeinanderfolgenden Stücken derselben Gattung so unterschiedlich wie möglich zu komponieren. Wenn man op. 13 und op. 14 als eine Sonatentrias wie op. 2 oder op. 10 betrachtet, dann ist die Tonartenanordnung ähnlich: eine Moll-Sonate und zwei Dur-Sonaten, die im Quintenzirkel drei Stufen entfernt sind. (Die drei Sonaten op. 2 stehen in f-moll, A-Dur und C-Dur, die drei Sonaten op. 10 in c-moll, F-Dur und D-Dur). Beethovens c-moll-Stücke sind allesamt stürmisch – der Sonate op. 10 Nr. 1 hat man gar den Beinamen „Kleine Pathétique“ gegeben. Trotz vieler Unterschiede ist der erste Satz der späten E-Dur-Sonate op. 109 so freundlich wie der der ersten Sonate von op. 14; ebenso steht der zweite Satz in der Mollvariante der Haupttonart und ist das emotionale Zentrum des Werks.

Wie weitreichend die Konsequenzen der Tonartenwahl bei Beethoven sind, das belegen die Ähnlichkeiten zwischen der großen *Sonate B-Dur* op. 22 aus dem Jahr 1800 und der berühmten *Hammerklavier-Sonate* op. 106, die 17 Jahre später entstanden ist. Die Tonart B-Dur bedeutete für Beethoven offenkundig Erhabenheit und sie implizierte großdimensionierte Werke. Doch gibt es weitere Übereinstimmungen: die ersten Themen der ersten Sätze basieren auf sehr kleinen Motiven mit ähnlichem Profil, die beide mit charakteristischer fallender Terz enden. Die Durchführung von op. 22 antizipiert die absteigenden Terzketten, die in allen Sätzen von op. 106 nachgerade obsessiv werden. Doch gibt es auch viele Unterschiede. In op. 22 liegt der Schwerpunkt noch auf dem ersten Satz, während op. 106 mit einer gewaltigen Fuge endet; in op. 22 steht der langsame Satz an zweiter Stelle, während in den meisten späten Werken der zweite Satz eine Art Scherzo ist.

© *Roeland Hazendonk* 2004

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er am Sweelinck-Konservatorium bei Jan Wijn studierte. Er setzte seine Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam konzertiert regelmäßig mit führenden Orchester in der ganzen Welt unter so bedeutenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Daneben tritt Ronald Brautigam sowohl als Solokünstler wie als Kammermusiker auf, u.a. regelmäßig mit der Geigerin Isabelle van Keulen. In jüngerer Zeit hat er sich zudem als einer der führenden Fortepianisten einen Namen gemacht, wobei sein besonderes Interesse Mozarts Schaffen gilt. Zu seinen mit Beifall begrüßten Aufnahmen für BIS zählen Mendelssohn-Konzerte ebenso wie Gesamtaufnahmen von Mozarts und Haydns Musik für Soloklavier.

Beethoven venait à peine d'avoir vingt-sept ans quand il écrivit les accords de do mineur parmi les plus célèbres de l'histoire de la musique classique. L'accord inaugural de l'introduction lente de sa *Sonate en do mineur*, op. 13 fait tellement partie de la légende que si l'on ne jouait que celui-ci, un nombre étonnamment élevé de mélomanes familiers de l'œuvre le reconnaîtrait comme le fracassant début de la sonate. Pour les oreilles contemporaines, cet accord n'a rien de tellement remarquable. Cependant, sa sonorité pleine – sept sons – avec sa tierce rugueuse à la basse lui confère toujours un aspect rude et sans compromis. En 1798, on se serait attendu à n'entendre dans l'accord que la quinte à la basse étant donné sa position dans le registre grave, ce qui l'aurait adouci. Aujourd'hui, la combinaison de cet intervalle serré dans le registre grave, la couleur sombre de do mineur et la dynamique agressive du pianoforte peuvent ne pas sembler aussi choquantes qu'il y a deux siècles mais elles donnent toujours à cet accord un caractère unique et personnel, facilement reconnaissable en tant qu'ouverture de la Sonate op. 13 de Beethoven. L'effet repose sur le fait que toutes ces caractéristiques ajoutent un sens du drame au son, lui donnant de l'allant et un effet de passion entêtée que nous associons autant avec l'homme Ludwig van Beethoven qu'avec sa musique.

Il y a peu de pathos dans la *Sonate « Pathétique »*. Le titre n'a rien à voir avec Beethoven qui aurait sûrement été offensé s'il avait entendu quelqu'un l'utiliser. Le pathos et le sentimentalisme sont aussi étrangers à Beethoven que la connotation romantique et biedermeier du mot « pathétique ». L'op. 13 parle de passion et d'émotions conflictuelles, comme toute la musique de Beethoven d'ailleurs. La première mesure exprime tout cela en miniature. L'accord initial fulminant, grave et sombre est immédiatement remis en question par une phrase douce et ascendante. Rien ne se résout dans le geste répété qui suit dans les quelques mesures suivantes. Au contraire, le conflit est intensifié par l'accord diminué qui remplace le premier accord mineur dans ces répétitions. L'introduction lente pourrait être décrite comme une série d'affirmations et de questions amoindries, alors que le *Grave* dans son

ensemble fonctionne comme une question à laquelle répond l'*Allegro di molto* énergétique qu'il prépare.

La Sonate op. 13 est la première pour laquelle Beethoven utilise une introduction lente. En la réutilisant au début du développement ainsi que dans la coda, il tire autant qu'il peut du conflit dramatique et du contraste de tempo et de caractère. Ce conflit donne à la musique un élan vers l'avant ce qui la distingue du vernaculaire classique de l'époque. Beethoven rend la musique excitante et c'est précisément pour cette raison qu'il devint immédiatement populaire auprès des amateurs viennois dans les années 1790. Dans la musique, comme dans la vie quotidienne, trop d'insécurité ou trop de frayeur lors d'une aventure peut mener à la panique. L'excitation est amusante en autant que l'on ne perde pas le contrôle. Beethoven parvint à un équilibre comme peu d'artistes avant – et après – lui. En plus du contraste de caractère et de tempo entre les sections lentes et rapides du premier mouvement de la *Pathétique*, il règne également une unité dans le choix du matériau. La courbe ascendante du premier thème de l'*Allegro* est déjà présente dans la question contenue dans la première mesure du *Grave*. C'est ce type de similarité, combiné avec un contrôle psychologique sur les contrastes à long terme qui empêche l'auditeur de se perdre au cœur du drame et d'abandonner.

Beethoven a dédié la sonate op. 13 au prince Karl von Lichnowsky, son premier protecteur important après son installation à Vienne en 1792. De nombreux comtes, barons et princes admiraient Beethoven qui se produisait souvent en tant que pianiste lors de leurs concerts privés avant que la surdité ne l'en empêche. Ils lui offraient le gîte et lui louaient des appartements. Ils lui procuraient également un revenu en lui allouant des allocations. Ils lui commandaient des œuvres et prenaient des leçons de piano avec lui. Beethoven donnait encore plus de leçons à leurs épouses et à leurs filles pour qui, à plusieurs occasions, il eût le béguin.

Beethoven vécut pendant deux ans chez le prince Lichnowsky et sa femme qui l'introduisirent à la société viennoise. La princesse Christiane le materna à un tel

point qu'il finit par quitter la maison. Dans une lettre, Beethoven se plaignait en ces termes : « Je dois maintenant être à la maison à tous les jours à trois heures et demie, me changer pour quelque chose de plus élégant, soigner ma barbe... Je ne le supporte pas ! » Ce conflit est caractéristique de ses relations avec les membres de l'aristocratie. Beethoven put ressentir de l'amitié pour l'un ou deux d'entre eux mais il fut surtout ulcéré de sa dépendance et n'eut que peu de respect pour eux. Souvent, il ne fit que profiter de ce qui était mis à sa disposition. Dix ans après que Beethoven eut quitté Lichnowsky, le prince mit le compositeur colérique en furie en lui demandant de jouer quelque chose pour un officier français. Beethoven détestait jouer sur demande et cette invitation en particulier mena à cette explosion dans une lettre : « Prince ! Ce que vous êtes, vous l'êtes devenu par le hasard de la naissance. Ce que je suis, je le suis par moi-même. Des princes, il y en a et il y en aura encore par milliers. Il n'y a qu'un Beethoven. »

Les deux sonates op. 14 sont moins passionnées que la *Pathétique*. Elles sont écrites dans des tonalités ensoleillées (mi majeur et sol majeur) et sont d'un abord aisé. Il manque aux deux un véritable mouvement lent. L'*Allegretto* en mi mineur de l'op. 14, n° 1 est un peu plus sombre et possède quelque mordant mais, dans leurs autres mouvements, ces deux œuvres regardent plutôt vers Haydn. Il est vrai que l'*Andante* de l'op. 14 n° 2 aurait pu avoir été écrit par un compositeur plus âgé. L'op. 14 est une sorte de pas en arrière après l'op. 13 ; la différence de style et de caractère a davantage à voir avec le choix de la tonalité et avec le souhait de Beethoven d'écrire le plus différemment possible deux pièces à la suite l'une de l'autre du même genre. Si l'on considère les op. 13 et 14 comme un cycle de trois sonates comme celles de l'op. 2 ou de l'op. 10, l'arrangement des tonalités est similaire : une sonate en mineur et les deux autres en majeur et situées à trois étapes l'une de l'autre dans le cycle des quintes (les trois sonates de l'op. 2 sont respectivement en fa mineur, la majeur et do majeur et celles de l'op. 10 en do mineur, fa majeur et ré majeur). Toutes les pièces en do mineur de Beethoven sont orageuses, la Sonate

op. 10 n° 1 étant même surnommée la « Petite pathétique ». Malgré plusieurs différences, la tardive *Sonate en mi majeur* op. 109 a un premier mouvement qui est d'un abord aussi aisé que celui de la première Sonate op. 14 et, comme dans cette œuvre, a un second mouvement dans la même tonalité principale, mais en mineur, et constitue la partie la plus émotionnelle de l'œuvre.

L'importance du choix des tonalités chez Beethoven se vérifie par les similarités entre la grande *Sonate en si bémol majeur* op. 22 composée en 1800 et la célèbre *Sonate « Hammerklavier »* op. 106 écrite dix-sept ans plus tard. Manifestement, pour Beethoven, si bémol majeur correspond à la grandeur et implique des œuvres de grande dimension. Mais il y a également d'autres similarités : les premiers thèmes des premiers mouvements de ces deux sonates sont construits à partir de motifs très petits qui offrent une ressemblance frappante dans leur allure et se terminent tous les deux de manière caractéristique par une tierce descendante. Le développement de l'op. 22 annonce l'enchaînement harmonique fait de tierces descendantes utilisées de manière presque obsessionnelle dans tous les mouvements de l'op. 106. Il y a également beaucoup de différences entre ces deux sonates : dans l'op. 22, l'accent est encore sur le premier mouvement alors que l'op. 106 se termine par une fugue de grande dimension. De plus, dans l'op. 22, le mouvement lent vient encore en seconde position alors que dans la plupart des œuvres tardives, le second mouvement est une sorte de scherzo.

© *Roeland Hazendonk* 2004

Ronald Brautigam est né à Amsterdam en 1954 et étudie au Conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuit ses études avec John Bingham à Londres et Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçoit le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec les meilleurs orchestres au monde sous la direction de chefs aussi réputés que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon

Rattle, Frans Brüggen. Il se produit également en tant que récitaliste et que chambriste, notamment avec la violoniste Isabelle van Keulen. Au cours de ces dernières années, il est également devenu un interprète réputé du pianoforte avec un intérêt particulier pour les œuvres de Mozart écrites pour cet instrument. Chez BIS, ses enregistrements salués par la critique comprennent les concertos de Mendelssohn ainsi que l'intégrale de la musique pour piano seul de Mozart et de Haydn.

INSTRUMENTARIUM



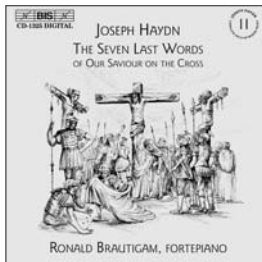
Fortepiano by Paul McNulty 2001, after Walther & Sohn c. 1802

RONALD BRAUTIGAM PLAYS HAYDN AND MOZART

HAYDN: COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC (11 VOLUMES)



BIS-CD-992 – Volume 1



BIS-CD-1325 – Volume 11

MOZART: COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC (10 VOLUMES)



BIS-CD-835 – Volume 1



BIS-CD-897 – Volume 10

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 2003 at Österåker Church, Sweden

Recording producer, sound engineer and digital editing: Ingo Petry

3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; ProTools with DIGI 002 hard disc recordings; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones; B&W Nautilus 802 loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2004

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover: Beethoven Street, London W10

Photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

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

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

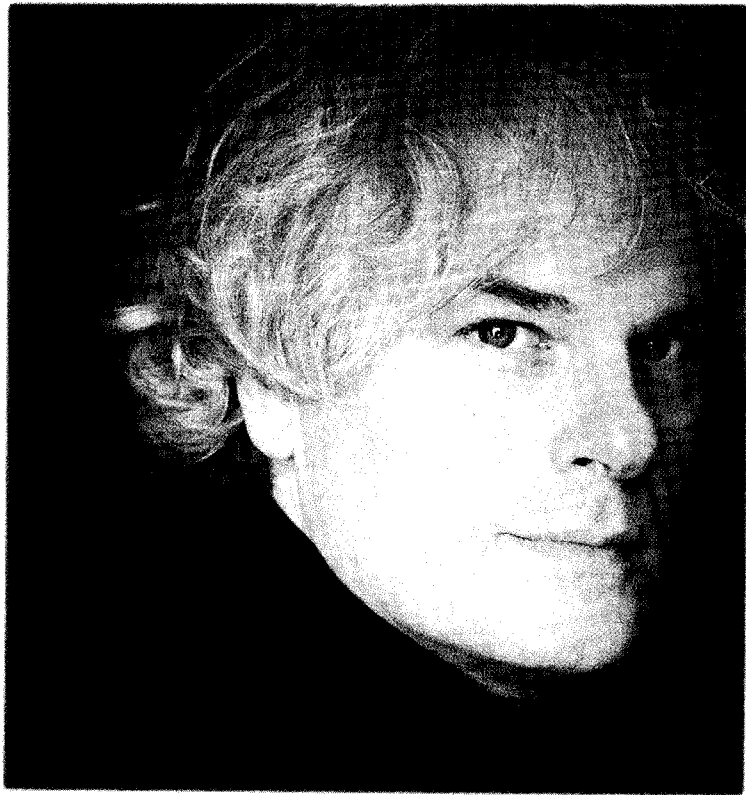
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

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

info@bis.se www.bis.se

Under perioden 2002-2005 erhåller BIS Records AB stöd till sin verksamhet från Statens kulturråd.

BIS-SACD-1362 © & ® 2004, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1362