



BEETHOVEN PIANO CONCERTOS **1&3**

RONALD BRAUTIGAM NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA **ANDREW PARROTT**



SUPER AUDIO CD

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

PIANO CONCERTO No. 1 IN C MAJOR, Op. 15

34'14

1 I. *Allegro con brio*

16'43

2 II. *Largo*

9'27

3 III. Rondo. *Allegro*

7'54

PIANO CONCERTO No. 3 IN C MINOR, Op. 37

32'12

4 I. *Allegro con brio*

14'53

5 II. *Largo*

8'31

6 III. Rondo. *Allegro*

8'37

TT: 67'16

RONALD BRAUTIGAM *piano*

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA KATJA LÄMMERMANN *leader*

ANDREW PARROTT *conductor*

Cadenzas: Ludwig van Beethoven

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Beethoven's *Piano Concerto No. 1* was very definitely not his first concerto; in fact it was not even his first piano concerto. That honour belongs to a work in E flat that he wrote in Bonn in 1783 or 1784 when he was twelve or thirteen, though only the piano part of this survives, along with a few orchestral cues. This concerto was followed about four years later by a piano concerto in B flat that was eventually published after several major revisions, in December 1801. Before this work had appeared, however, Beethoven had written a violin concerto in C and an oboe concerto in F (both now largely lost), and had also completed and published a piano concerto in C that has become known as No. 1 since it was the first one to appear in print.

This C major concerto was drafted in Vienna early in 1795, five years before Beethoven's *First Symphony* was completed, and it was probably performed by him in a public concert on 29th March that year. Opinions are divided as to whether he played this work or the B flat concerto on this occasion, but since the one performed was described at the time as 'entirely new', the B flat concerto would seem to be ruled out, even though it had been extensively revised shortly beforehand. The C major concerto may have been performed again at a public concert later that year, on 18th December, when Beethoven is known to have played an unspecified concerto.

Beethoven's friend Franz Wegeler was in Vienna at the time of the first performance, whenever it was, and later left an amusing account of preparations for the event. Beethoven wrote out the finale only two days before the performance, even though he was unwell at the time. Four copyists sat in the next room, and copied out the orchestral parts as soon as each page of the score was ready. The following day a rehearsal was held, at which it was discovered that the piano had been tuned a semitone lower than the wind instruments, and so Beethoven had to transpose his solo part up to C sharp major to accommodate them! As far as we

know, however, all went well at the performance.

At that time composers often preferred to leave their concertos unpublished for a while, so that each of their infrequent performances, perhaps with revisions, would make maximum impact. Accordingly, Beethoven did not attempt to publish his C major concerto until 1800, after writing out a revised full score and apparently performing the work again at a public concert, as a late substitution for a new concerto (No.3) that was not ready in time. This revised score was then further amended before the work was finally published in March 1801, with a dedication to Princess Babette Odescalchi, a former pupil of his who had married only a month earlier (the dedication could have been a wedding present). Even then the concerto had not quite reached the form in which we know it today, for concerto performers in those days normally extemporised a cadenza in the first movement, and therefore Beethoven did not write one at this stage. Later, however, he composed three alternative cadenzas at different times; the first, probably dating from 1808, is now incomplete, and it is the third one, from 1809, that is used in this recording. The brief cadenza in the finale, however, though not in the autograph score, was authorised for the 1801 edition.

Like all Beethoven's concertos, this one is in three movements, of which the first is much the most complex, its form consisting of the usual blend of ritornello form and sonata form. What is most surprising, however, is the way the opening orchestral ritornello does not remain in the home key but wanders to the remote key of E flat for the lyrical second theme before working its way back gradually through a series of minor keys. This remote key then reappears several times during the course of the rest of the movement, while another remote key, A flat, makes a brief appearance. The march-like first movement is followed by a beautifully gentle, aria-like slow movement, which takes up the idea of remote keys by actually being placed in A flat major. The rondo finale provides another abrupt

change of mood – light and humorous, with the opening motif being developed in all sorts of ways, whether loud and boisterous or soft and delicate. Again we hear some remote keys, including both E flat and A flat, as well as B major, which makes an unexpected intervention in a delightful *pianissimo* passage shortly after the cadenza.

Having successfully performed the C major concerto in 1795, Beethoven was ready to embark on a new one the following year, this time in C minor. The earliest signs of it date from about 1796, but like its predecessors it underwent a long period of gestation. The autograph score is written in three quite different inks that represent three stages of composition, and recent research into Beethoven's handwriting has confirmed that the first two stages were made around 1800, at which time he did actually reach the final bar but without fully working out all the earlier details. Thus it seems almost certain that he intended to perform the concerto at his benefit concert on 2nd April 1800, but ran out of time and had to substitute the C major concerto, as mentioned above. The C minor one was then laid aside in its nearly finished state until 1803, when it was finally completed and performed at another benefit concert, on 5th April. Further confusion comes from the fact that, although the autograph is dated 1803, the final digit has sometimes been misread as a zero, which by coincidence fits well with the date when most of the work was composed.

Even at the first performance, the piano part was still not fully written out, and Ignaz Seyfried has left an amusing account of how he struggled on that occasion to turn the pages for Beethoven when some of them consisted of little more than blank sheets with a few unintelligible squiggles. Further minor revisions to the work were made during the following months, and the final version was published towards the end of 1804. It was dedicated to Prince Louis Ferdinand of Prussia, a pianist and composer whom Beethoven had met in Berlin in 1796 and again

during the prince's brief visit to Vienna in September 1804. Thus the dedication was probably a last-minute decision in response to some kindness from the prince during his visit. Once again, no first-movement cadenza was included in the publication; the one at the first performance had been extemporised on the basis of a few sketches, and the only written one known dates from 1809.

All of Beethoven's five main piano concertos show the strong influence of Mozart, whose own concertos had set new standards in the 1780s. The *Third Piano Concerto* shows particular affinities with Mozart's concerto in the same key, K. 491, for both have similarly anguished moods and a solemn opening in unison octaves. Until recently, the connection between the two seemed to be confirmed by a report that Beethoven heard Mozart's C minor concerto in 1799 and was particularly impressed by a passage near the end of it. It is now clear, however, that Beethoven's enthusiasm must have been directed towards a different Mozart concerto (probably K. 453 in G), since K. 491 was unpublished and unavailable in 1799. Thus the similarities between K. 491 and Beethoven's No. 3 should be regarded as an indication of how thoroughly Beethoven had absorbed Mozart's style in general, rather than any direct influence; indeed he might have avoided making his concerto bear such obvious similarities to Mozart's if he had been familiar with it.

Despite the Mozartean elements, however, the *Third Piano Concerto* is thoroughly Beethovenian overall. Its impetuosity and sudden surges of energy are highly typical of his music of this period. So too are the subtle connections between the movements. The slow movement is in the remote key of E major – even further removed from the home key than in No. 1. Yet the main theme of this slow movement is cleverly derived from the lyrical second subject of the first movement – so completely transformed that it is liable not to be recognised as such. Another subtle connection occurs when the second movement ends with a

prominent G sharp, which sounds completely different when the same note reappears moments later as an A flat in the main theme of the finale. This finale is back in C minor, but it contains a dream-like episode towards the end, when E major makes a surprise appearance, recalling the key and something of the atmosphere of the slow movement. Then in the final coda the dark C minor theme is rhythmically and melodically transformed into a brilliant and exuberant C major, in which all the earlier storm and passion are dispelled, just as in his famous *Fifth Symphony*, written only a few years later.

© **Barry Cooper 2008**

Professor of Music, University of Manchester

Ronald Brautigam on performance practice

Question: *Beethoven's concertos form an important part of your repertoire as a soloist with modern symphony orchestras. In which way does this recording differ from the 'average' performance with a modern orchestra?*

Ronald Brautigam: Having played these concertos on fortepiano, you can't help being influenced by the different sound, balance and set-up. For instance a lot of the passagework is very hard to hear when it is played on period instruments, and I truly believe that what the composer wanted was chamber music rather than a battle between orchestra and soloist. Whenever I play the concertos with a modern orchestra, on modern piano, I try to capture some of this chamber-musical intimacy: for the recordings in Norrköping we have chosen to put the piano, without a lid, in the middle of the orchestra. This makes for a wonderfully interactive set-up, where individual players have far more contact with the pianist than in a regular 'concert set-up' with the pianist in front of, and therefore separated from, the orchestra.

Q: *To what extent do your interpretations depend on whether you are playing an historical or a modern instrument? Which aspects of the interpretation are most dependent on the instrument?*

Ronald Brautigam: Whenever I play Beethoven on a modern piano, I try as much as possible to incorporate all technical aspects of fortepiano playing, i.e. a sharper, shorter attack, stronger articulation and a dynamic awareness. For instance, a *fortissimo* on a fortepiano is softer, but at the same time sharper and more active than on a modern piano.

But in the end the interpretation sits between your ears, rather than in the instrument you play.

Q: *Has your approach to these concertos changed as a consequence of your work with the Beethoven sonatas on the fortepiano?*

Ronald Brautigam: I wouldn't say that my approach to the concertos has changed; but the more time you spend with the work of a particular composer, the clearer his musical language becomes, and in the end speaking his language is what it's all about. I would say that through the long process of preparing for the solo recordings, I have become far more fluent in speaking 'Beethoven', and I'm sure this must have a positive influence on the concerto project.

Q: *How would you define the expression 'historically-informed performance' in the context of this particular recording?*

Ronald Brautigam: By playing the concertos on modern instruments, a key aspect of historical performance is missing. However, with a conductor and soloist who are highly experienced in the period music field, and an orchestra that is more than willing to experiment with non-vibrato, different ways of bowing etc., I am convinced that in the end the result will be equally satisfying. After all, an

instrument is just what the word says, a machine to bring the composer's music to life. We play his music the way he wrote it, with a keen eye for details, bringing an excitement to the concertos that would be hard to match, even on period instruments.

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. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Melvyn Tan and Alexei Lubimov.

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 the complete piano works of Mozart and Haydn on the fortepiano. 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 review-

ers 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.’

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912. It is regarded as one of the most exciting in Scandinavia, and has given numerous world première performances. Among its chief conductors have been Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud and Lü Jia. Among its principal guest conductors are Leif Segerstam and Daniel Harding; other renowned conductors who have appeared regularly with the orchestra include Andrew Litton, James Judd, Michail Jurowski, Sixten Ehrling, Okko Kamu and Paavo Järvi. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, has played twice at the Linz Bruckner Festival and has toured Japan and China. Since 1994 the orchestra has been based in a new concert hall in Norrköping, built especially to the orchestra’s requirements. Among the orchestra’s numerous recordings on BIS are highly acclaimed releases of the orchestral output of Swedish composer Ingvar Lidholm, the symphonies of Nino Rota and *Symphony No. 8* by Alfred Schnittke.

The British conductor **Andrew Parrott** is perhaps best known for pioneering work in pre-classical repertoire (from Machaut to Handel) with his UK-based Taverner Consort, Choir and Players, and for their 50 or more recordings together. In addition to performing an exceptionally broad range of repertoire, with both period- and modern-instrument orchestras, choirs and opera companies, he has always been involved in musicological research and has published major articles (on Monteverdi, Purcell, Bach), a book (*The Essential Bach Choir*) and – as co-editor – the 700-page *New Oxford Book of Carols*.

As a guest conductor and as music director and principal conductor of the London Mozart Players (until 2006) Andrew Parrott has explored the classical repertoire in particular. In 2008 *Idomeneo* was added to the list of productions he has conducted for Toronto's Opera Atelier with the period-instrument orchestra Tafelmusik. New music also plays an important part in his musical life, and for several years he was an assistant to the composer Sir Michael Tippett.

Beethovens *Klavierkonzert Nr. 1* war gewiß nicht sein erstes Konzert; tatsächlich handelt es sich nicht einmal um sein erstes Klavierkonzert. Diese Ehre gebührt einem Werk in Es-Dur, das er 1783 oder 1784 im Alter von 12 bzw. 13 Jahren in Bonn komponiert hatte, wenngleich davon nur der Klavierpart mit einigen Instrumentationshinweisen vorliegt. Auf dieses Konzert folgte gut vier Jahre später ein Klavierkonzert in B-Dur, das nach etlichen umfänglichen Änderungen schließlich im Dezember 1801 veröffentlicht wurde. Vor dem Erscheinen dieses Klavierkonzerts hatte Beethoven freilich schon ein Violinkonzert in C-Dur und ein Oboenkonzert in F-Dur komponiert (beide weitestgehend verloren), außerdem hatte er ein Klavierkonzert in C-Dur fertiggestellt und veröffentlicht, das wir als „Nr. 1“ kennen, weil es als das erste war, das im Druck erschien.

Beethoven hat dieses C-Dur-Konzert Anfang 1795 in Wien entworfen, fünf Jahre vor Abschluß seiner *Ersten Symphonie*; vermutlich hat er selber es bei einem öffentlichen Konzert am 29. März jenes Jahres gespielt. Es ist umstritten, ob er damals dieses oder das B-Dur-Konzert spielte, doch da man von einem „ganz neuen“ Konzert sprach, scheint das B-Dur-Konzert auszuschneiden, auch wenn es kurz zuvor gründlich überarbeitet worden war. Das C-Dur-Konzert könnte am 18. Dezember 1795 nochmals öffentlich aufgeführt worden sein, als Beethoven ein nicht näher bezeichnetes Konzert spielte.

Beethovens Freund Franz Wegeler war zur Zeit der Uraufführung (wann auch immer sie nun tatsächlich stattfand) in Wien und hinterließ einen amüsanten Bericht von den Vorbereitungen für dieses Ereignis. Beethoven schrieb das Finale erst zwei Tage vor der Aufführung nieder, obwohl es ihm damals nicht gut ging. Vier Kopisten saßen im Nebenraum und schrieben nach jeder neuen Partiturseite die entsprechenden Orchesterstimmen aus. Am folgenden Tag fand eine Probe statt, bei der man entdeckte, daß das Klavier einen Halbton tiefer gestimmt war als die Blasinstrumente, und so mußte Beethoven seinen Solopart nach Cis-Dur

transponieren, um sich ihnen anzupassen! Soweit wir unterrichtet sind, ging beim Konzert alles gut.

Zu jener Zeit zogen die Komponisten es oft vor, ihre Konzerte eine Zeitlang unveröffentlicht zu lassen, damit sie bei den nicht unbedingt zahlreichen Aufführungen den größtmöglichen Effekt erzielen (und vielleicht die ein oder andere Änderung vornehmen) konnten. Auch Beethoven beschäftigte sich erst 1800 mit der Veröffentlichung seines C-Dur-Konzerts, nachdem er eine revidierte Partitur niedergeschrieben und das Werk offenbar erneut bei einem öffentlichen Konzert gespielt hatte – als Ersatz für ein neues Konzert (Nr. 3), das nicht rechtzeitig fertig geworden war. Diese revidierte Fassung wurde schließlich im März 1801 veröffentlicht und der Fürstin Babette Odescalchi gewidmet, einer ehemaligen Schülerin des Komponisten, die gerade einen Monat zuvor geheiratet hatte (so daß die Widmung ein Hochzeitsgeschenk gewesen sein könnte). Doch selbst dann lag das Konzert noch nicht in jener Gestalt vor, die wir heute kennen: Üblicherweise improvisierten die Solisten jener Zeit die Kadenz im ersten Satz, und so schrieb Beethoven damals keine nieder. Später jedoch komponierte er zu verschiedenen Zeiten drei alternative Kadenzen. Die erste, wohl 1808 entstandene Kadenz ist fragmentarisch überliefert; die bei der vorliegenden Einspielung verwendete dritte stammt aus dem Jahr 1809. Die kurze Kadenz im Finale, die nicht im Autograph enthalten ist, wurde für die 1801 erschienene Ausgabe autorisiert.

Das Konzert ist, wie sämtliche Konzerte Beethovens, dreisätzig, wobei der erste Satz der bei weitem komplexeste ist: Formal handelt es sich um die gewohnte Mischung aus Ritornell- und Sonatenhauptsatzform. Höchst überraschend aber ist, daß das am Anfang stehende Orchesterritornell nicht in der Grundtonart bleibt, sondern für das lyrische zweite Thema die entlegene Tonart Es-Dur ansteuert, bevor es sich über eine Reihe von Molltonarten allmählich wieder zurückarbeitet. Diese ferne Tonart erscheint im weiteren Verlauf des Satzes mehr-

fach, während eine andere entlegene Tonart, As-Dur, kurz anklingt. Auf den marschartigen ersten Satz folgt ein wunderbar sanfter, ariosier langsamer Satz, der mit seiner Grundtonart As-Dur die Idee entlegener Tonarten aufgreift. Das Rondo-Finale sorgt für einen weiteren abrupten Stimmungsumschwung: Es ist beschwingt und humorvoll, entwickelt sein Eingangsmotiv auf alle erdenklichen Arten – mal laut und ungestüm, mal mild und zart. Auch hier hören wir einige entlegene Tonarten, wie u.a. Es-Dur, As-Dur und auch B-Dur, das bald nach der Kadenz in einer reizvollen Pianissimo-Passage unerwartet interveniert.

Nachdem er das C-Dur-Konzert im Jahr 1795 erfolgreich aufgeführt hatte, war Beethoven bereit, sich einem neuen Konzert zu widmen – diesmal in c-moll. Die frühesten Anzeichen dafür stammen aus dem Jahr 1796, doch wie seine Vorgänger erlebte es einen langen Reifeprozess. Das Partiturmanuskript ist mit drei deutlich verschiedenen Tinten geschrieben, die drei Stadien der Komposition darstellen. Neuere Untersuchungen zu Beethovens Handschrift haben bestätigt, daß die ersten beiden Stadien um 1800 anzusiedeln sind; damals erreichte er tatsächlich den Schlußtakt, ohne jedoch die Partitur im Detail ausgearbeitet zu haben. Man darf also mit einiger Gewißheit annehmen, daß er das Konzert bei seinem Benefizkonzert am 2. April 1800 spielen wollte, es aber, wie erwähnt, aufgrund Zeitmangels durch das C-Dur-Konzert ersetzen mußte. Das c-moll-Konzert ruhte in fast vollendetem Zustand bis 1803, um dann endlich fertiggestellt und am 5. April bei einem weiteren Benefizkonzert aufgeführt zu werden. Zusätzliche Verwirrung lieferte der Umstand, daß das Autograph mit der Jahreszahl „1803“ datiert ist und die letzte Ziffer verschiedentlich als „0“ gelesen wurde, was zufälligerweise mit jener Phase übereinstimmt, als ein Großteil des Werkes komponiert wurde.

Selbst bei der Uraufführung war der Klavierpart noch nicht vollständig geschrieben; Ignaz Seyfried hat unterhaltsam geschildert, wie er damals als Beetho-

vens Notenwender damit zu kämpfen hatte, daß manche der Seiten nahezu leer waren – bis auf einige unleserliche Kritzeleien. In den Folgemonaten wurden einige geringfügige Revisionen vorgenommen; Ende 1804 erschien die Schlußfassung im Druck. Das Werk wurde Prinz Louis Ferdinand von Preußen gewidmet, einem Pianisten und Komponisten, den Beethoven 1796 in Berlin kennengelernt und im September 1804, anläßlich eines kurzen Wien-Aufenthalts des Prinzen, wiedergesehen hatte. Die Widmung erfolgte mithin wohl in letzter Minute, als Dank für eine Aufmerksamkeit des Prinzen während jenes Besuchs. Auch hier enthält die Druckfassung keine Kadenz für den ersten Satz. Bei der Uraufführung war die Kadenz auf Grundlage weniger Skizzen extemporiert worden; die einzige ausgeschriebene stammt aus dem Jahr 1809.

Alle fünf Klavierkonzerte Beethovens zeigen den großen Einfluß Mozarts, dessen Konzerte in den 1780er Jahren neue Maßstäbe gesetzt hatten. Das *Dritte Klavierkonzert* zeigt eine besondere Nähe zu Mozarts Konzert derselben Tonart (KV 491): Beide teilen die schmerzvollen Stimmungen und den pathetischen Anfang im Oktavunisono. Bis vor kurzem nahm man an, daß die Verbindung zwischen den beiden Werken durch einen Bericht bestätigt würde, demzufolge Beethoven Mozarts c-moll-Konzert 1799 gehört habe und besonders von einer Passage gegen Ende des Konzerts beeindruckt worden sei. Mittlerweile hat sich herausgestellt, daß Beethovens Begeisterung einem anderen Konzert Mozarts gegolten haben muß (wahrscheinlich KV 453, G-Dur), da das Konzert KV 491 im Jahr 1799 unveröffentlicht und nicht verfügbar war. Die Ähnlichkeiten zwischen KV 491 und Beethoven Nr. 3 sollten daher als ein Beleg dafür angesehen werden, wie gründlich Beethoven Mozarts Stil im allgemeinen aufgenommen hatte, ohne direkte Anleihen zu machen; in der Tat hätte er wohl derart offenkundige Ähnlichkeiten vermieden, wäre ihm Mozarts c-moll-Konzert bekannt gewesen.

Trotz der Verweise auf Mozart ist das *Dritte Klavierkonzert* durchweg von de-

zidiert Beethovenschem Charakter. Sein Ungestüm und die plötzlichen Energieballungen sind äußerst charakteristisch für seine Musik aus jener Zeit. Ebenso sind es die subtilen Beziehungen der Sätze untereinander. Der langsame Satz steht in der entlegenen Tonart E-Dur – eine größere Entfernung von der Grundtonart noch als im *Konzert Nr. 1*. Das Hauptthema des langsamen Satzes ist auf raffinierte Weise aus dem lyrischen Seitenthema des ersten Satzes abgeleitet – die Verwandlung ist so vollendet, daß sie als solche kaum zu erkennen ist. Ein weiterer subtiler Bezug entsteht dadurch, daß der zweite Satz mit einem exponierten Gis endet, das grundsätzlich anders klingt, wenn es im nächsten Moment als As im Hauptthema des Finales wiedererscheint. Dieses Finale steht wieder in c-moll, doch enthält es gegen Ende eine Art Traumsequenz, in der E-Dur einen überraschenden Auftritt hat, bei dem es an die Tonart und ein wenig auch an die Stimmung des langsamen Satzes erinnert. In der abschließenden Coda schließlich wird das dunkle c-moll-Thema rhythmisch und melodisch in ein brillantes und überschwengliches C-Dur verwandelt, in dem alle einstigen Stürme und Leidenenschaften zerstoßen sind – ganz wie in seiner berühmten, wenige Jahre später entstandenen *Fünften Symphonie*.

© **Barry Cooper 2008**

Professor für Musik, University of Manchester

Ronald Brautigam über Aufführungspraxis

Frage: *Beethovens Konzerte bilden einen wichtigen Teil Ihres Repertoires als Solist mit modernen Symphonieorchestern. Wie unterscheidet sich diese Einspielung von der „gewöhnlichen“ Aufführung mit einem modernen Orchester?*

Ronald Brautigam: Wer diese Konzerte einmal auf dem Fortepiano gespielt hat, wird unweigerlich von der Andersartigkeit des Klangs, der Balance und der An-

ordnung beeinflußt sein. Zum Beispiel hört man einen Großteil des Passagenwerks nicht, wenn es auf historischen Instrumenten gespielt wird. Ich glaube wirklich, daß es dem Komponisten um Kammermusik ging und nicht so sehr um einen Kampf zwischen Orchester und Solist. Immer, wenn ich die Konzerte mit einem modernen Orchester auf einem modernen Klavier spiele, versuche ich etwas von dieser kammermusikalischen Intimität einzufangen: Bei den Aufnahmen in Norrköping haben wir das Klavier ohne Deckel in die Mitte des Orchesters gestellt. Das ergibt eine wunderbar interaktive Anordnung, bei der die einzelnen Spieler weit mehr Kontakt mit dem Pianisten haben, als bei einer normalen „Konzertanordnung“, bei der der Pianist vor dem von ihm getrennten Orchester plaziert ist.

Frage: *Inwiefern sind Ihre Interpretationen davon beeinflußt, ob sie ein historisches oder ein modernes Instrument spielen? Welche Aspekte der Interpretation hängen am meisten vom Instrument ab?*

Ronald Brautigam: Wenn ich Beethoven auf dem modernen Klavier spiele, versuche ich nach Möglichkeit, alle technischen Aspekte des Fortepianospiels einfließen zu lassen: schärferer, kürzerer Anschlag, härtere Artikulation und ein dynamisches Bewußtsein. Ein Fortissimo auf einem Fortepiano ist sanfter, aber gleichzeitig schärfer und lebhafter als auf einem modernen Klavier. Letzten Endes aber sitzt die Interpretation zwischen den Ohren, und nicht so sehr in dem Instrument, das man spielt.

Frage: *Hat sich Ihre Herangehensweise bei diesen Konzerten infolge Ihrer Beschäftigung mit den auf dem Fortepiano eingespielten Beethoven-Sonaten verändert?*

Ronald Brautigam: Ich würde nicht sagen, daß sich meine Herangehensweise bei den Konzerten geändert hat; aber je mehr man sich mit dem Schaffen eines bestimmten Komponisten beschäftigt, umso klarer wird seine Musiksprache –

und letztlich geht es genau darum: seine Sprache zu sprechen. Ich würde sagen, daß ich durch den langen Prozeß der Vorbereitung auf die Solo-Aufnahmen nun erheblich flüssiger „Beethoven“ sprechen kann, und ich bin sicher, daß dies einen positiven Einfluß auf das Konzertprojekt hat.

Frage: *Wie würden Sie den Ausdruck „historisch informierte Aufführung“ im Kontext dieser speziellen Einspielung definieren?*

Ronald Brautigam: Durch die Verwendung moderner Instrumente bleibt ein wesentlicher Aspekt historischer Aufführungspraxis unberücksichtigt. Wenn aber Dirigent und Solisten große Erfahrungen im Bereich der historischen Aufführungspraxis haben und das Orchester mehr als willig ist, mit vibratolosem Spiel, unterschiedlichen Bogentechniken etc. zu experimentieren, dann – davon bin ich überzeugt – wird das Ergebnis letztlich ebenso überzeugend sein. Ein Instrument ist schließlich lediglich das, was das Wort besagt: eine Maschine, um die Musik des Komponisten zum Leben zu erwecken. Wir spielen seine Konzerte so, wie er sie notiert hat, mit wachem Auge für Details und einer Spannung, die ihresgleichen sucht – selbst auf historischem Instrumentarium.

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 Du-

toit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Darüber hinaus ist er ein passionierter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Melvyn Tan und Alexei Lubimov zusammenarbeitet.

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-Klaviersonatenzyklus sein, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“

Das **Symphonieorchester Norrköping** (SON) wurde 1912 gegründet und gilt u.a. wegen zahlreicher Weltaufführungen als eines der bedeutenden Orchester Skandinaviens. Zu seinen bisherigen künstlerischen Leitern zählen u.a. Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud und Lü Jia sowie regelmäßige Gastdirigenten wie Leif Segerstam und Daniel Harding. Weitere Gastdirigenten waren u.a. Andrew Litton, James Judd, Michail Jurowski, Sixten Ehrling, Okku Kamu und Paavo Järvi. Das Symphonieorchester Norrköping spielt häufig im

Stockholmer Konzerthaus, war mehrere Male Gast beim Linzer Bruckner-Festival und unternahm Tournéen nach Japan und China. Seit 1994 hat das Orchester eine eigene, maßgeschneiderte Heimat: das neu gebaute Konzerthaus in Norrköping. Zu den zahlreichen Aufnahmen für BIS gehören hoch gelobte Einspielungen der Symphonik des schwedischen Komponisten Ingvar Lidholm, die Symphonien von Nino Rota und die *Symphonie Nr. 8* von Alfred Schnittke.

Der britische Dirigent **Andrew Parrott** hat sich vor allem aufgrund seiner bahnbrechenden Aktivitäten im „vorklassischen“ Repertoire (von Machaut bis Händel) mit seinem in Großbritannien beheimateten Ensembles Taverner Consort, Choir & Players sowie ihren mehr als 50 Einspielungen einen Namen gemacht. Er hat ein außergewöhnlich umfangreiches Repertoire mit historischen und modernen Orchestern, Chören und Opernensembles aufgeführt, war an musikwissenschaftlichen Forschungen beteiligt und hat bedeutende Aufsätze (über Monteverdi, Purcell und Bach), ein Buch (*The Essential Bach Choir*; dt. Titel: *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*) und, als Mitherausgeber, das 700seitige *New Oxford Book of Carols* veröffentlicht.

Als Gastdirigent sowie als Musikalischer Leiter und Chefdirigent der London Mozart Players (bis 2006) hat Andrew Parrott vor allem das klassische Repertoire erkundet. 2008 wurde die Liste der Produktionen, die er für Torontos Opera Atelier mit dem historischen Ensemble Tafelmusik geleitet hat, um *Idomeneo* erweitert. Neue Musik spielt ebenfalls eine wichtige Rolle in seinem musikalischen Leben; mehrere Jahre lang er Assistent des Komponisten Sir Michael Tippett.

Le *Concerto pour piano no 1* de Beethoven n'est définitivement pas son premier concerto ; en fait, ce n'était même pas son premier concerto pour piano. Cet honneur revient à une œuvre en mi bémol qu'il écrivit à Bonn en 1783 ou 1784 à l'âge de 12 ou 13 ans, quoiqu'il n'en reste que la partie pour piano ainsi que quelques entrées d'orchestre. Ce concerto fut suivi environ quatre ans plus tard par un concerto pour piano en si bémol qui finit par être publié en décembre 1801 après plusieurs révisions majeures. Avant l'apparition de cette œuvre cependant, Beethoven avait écrit un concerto pour violon en do et un concerto pour hautbois en fa (tous deux maintenant en grande partie perdus) et il avait aussi terminé et publié un concerto pour piano en do connu comme le numéro 1 car il fut le premier à être imprimé.

Ce *Concerto en do majeur* fut esquissé à Vienne au début de 1795, cinq ans avant l'achèvement de sa *Symphonie no 1*, et il fut probablement joué par Beethoven à un concert public le 29 mars de cette année-là. Les opinions divergent quant au concerto joué à cette occasion, celui en do ou celui en si bémol mais, comme on l'a décrit à ce moment-là comme « entièrement nouveau », le *Concerto en si bémol* serait écarté même s'il avait été amplement révisé peu avant. Le *Concerto en do majeur* pourrait avoir été rejoué à un concert public plus tard la même année, soit le 18 décembre, car on sait que Beethoven a joué un concerto non spécifié.

Franz Wegeler, un ami de Beethoven, se trouvait à Vienne au moment de la création, quelle qu'en fût la date, et il en laissa plus tard un amusant compte-rendu des préparations. Même indisposé, Beethoven mit le finale au propre deux jours seulement avant l'exécution. Quatre copistes, assis dans la pièce voisine, recopiaient les parties d'orchestre aussitôt qu'une page de la partition était terminée. Une répétition eut lieu le lendemain au cours de laquelle on découvrit que le piano avait été accordé un demi-ton plus bas que les instruments à vent, et Beetho-

ven dut ainsi transposer d'un demi-ton plus haut sa partie solo, soit en do dièse majeur pour les accommoder ! A ce que l'on sache cependant, l'exécution eut lieu sans encombre.

A cette époque, les compositeurs préféraient souvent laisser leurs concertos inédits pour un certain temps, de sorte que chacune de leurs rares exécutions, peut-être après des révisions, fasse un impact maximal. Ainsi, Beethoven n'essaya pas de publier son *Concerto en do majeur* avant 1800, après avoir écrit au propre une partition complète et avoir encore joué l'œuvre à un concert public, en gage de substitution tardive à un nouveau concerto (no 3) qui n'était pas prêt à temps. Cette partition révisée subit encore d'autres changements avant sa publication en mars 1801 avec une dédicace à la princesse Babette Odescalchi, une de ses anciennes élèves qui s'était mariée un mois auparavant (la dédicace pourrait avoir été un cadeau de noces). Or le concerto n'était pas encore arrivé à la forme sous laquelle on le connaît aujourd'hui car les solistes d'alors improvisaient une cadence dans le premier mouvement et c'est pourquoi Beethoven n'en avait pas encore écrit. Il composa plus tard trois cadences facultatives à différents moments ; la première, datant probablement de 1808, est maintenant incomplète et c'est la troisième, de 1809, qui est utilisée sur ce disque. La brève cadence dans le finale fut autorisée pour la version de 1801 même si elle ne se trouvait pas dans la partition autographe.

Comme tous les concertos de Beethoven, celui-ci est en trois mouvements dont le premier est de loin le plus complexe, formé du mélange habituel de ritournelle et de sonate. Ce qui est surprenant cependant est la manière dont la ritournelle orchestrale d'ouverture ne demeure pas dans la tonalité principale mais s'aventure dans la tonalité éloignée de mi bémol pour le second thème lyrique avant de retrouver son chemin petit à petit en passant par une série de tonalités mineures. Cette tonalité éloignée revient ensuite plusieurs fois au cours du reste

du mouvement tandis qu'une autre tonalité éloignée, la bémol, fait une brève apparition. Le premier mouvement, une sorte de marche, est suivi d'un mouvement lent, un genre d'aria à la douceur exquise, qui reprend l'idée de tonalités éloignées en étant en la bémol majeur. En forme de rondo, le finale apporte un autre changement abrupt d'atmosphère – claire et de bonne humeur, le motif d'ouverture développé de bien des manières, fort et tapageur ou doux et délicat. On distingue encore des tonalités éloignées, dont mi bémol et la bémol, ainsi que si majeur, qui fait une intervention inattendue dans un ravissant passage *pianissimo* peu après la cadence.

Ayant joué avec succès le *Concerto en do majeur* en 1795, Beethoven était prêt à s'attaquer à un autre l'année suivante, cette fois en do mineur. Les premiers signes en remontent à environ 1796 mais, comme ses prédécesseurs, ce concerto connut une longue période de gestation. La partition autographe est écrite avec trois encres bien différentes qui représentent trois phases de composition et des recherches récentes sur la calligraphie de Beethoven ont confirmé que les deux premières phases datent d'environ 1800, alors qu'il se rendit en fait à la mesure finale mais sans polir complètement les détails antérieurs. Il est ainsi presque certain qu'il pensait jouer le concerto à son concert de bienfaisance le 2 avril 1800 mais le temps lui manqua et il dut y substituer le *Concerto en do majeur* ainsi que mentionné plus haut. Celui en do mineur fut mis de côté dans son état légèrement inachevé jusqu'en 1803 alors qu'il fut finalement terminé et joué à un autre concert de bienfaisance le 5 avril. La confusion est augmentée du fait que, bien que la partition soit datée de 1803, le dernier chiffre a parfois été lu comme un zéro, ce qui par hasard se trouve être l'année où la majeure partie de l'œuvre a été composée.

Même à la création, la partie de piano n'était pas encore entièrement écrite au propre et Ignaz Seyfried a laissé un compte-rendu amusant de sa peine à tourner

les pages pour Beethoven vu que certaines étaient blanches à part quelques gri-bouillis inintelligibles. L'œuvre vit d'autres petites révisions dans les mois suivants et la version finale fut publiée vers la fin de 1804. Elle est dédiée au prince Louis Ferdinand de Prusse, un pianiste et compositeur que Beethoven avait rencontré à Berlin en 1796, puis encore au cours d'une brève visite du prince à Vienne en septembre 1804. La dédicace est ainsi probablement une décision de dernière minute suite à quelque gentillesse du prince pendant sa visite. Encore une fois, la cadence du premier mouvement brille par son absence dans la publication ; celle de la création avait été improvisée à partir de quelques esquisses et la seule connue qui soit écrite date de 1809.

Tous les cinq principaux concertos pour piano de Beethoven montrent une forte influence de Mozart dont les propres concertos avaient établi un nouveau modèle dans les années 1780. Le *Concerto pour piano no 3* révèle des affinités particulières avec le concerto K.491 de Mozart, dans la même tonalité, car tous deux planent dans des atmosphères semblablement angoissées et leur début est solennel avec des octaves à l'unisson. Jusqu'à récemment, le lien entre les deux semblait être confirmé par un rapport disant que Beethoven entendit le concerto en do mineur de Mozart en 1799 et qu'il fut particulièrement impressionné par un passage vers la fin. Il est maintenant clair cependant que l'enthousiasme de Beethoven devait concerner un autre concerto de Mozart (probablement K.453) puisque le K.491 était inédit et inaccessible en 1799. Les ressemblances entre le K.491 et le no 3 de Beethoven indiquent ainsi à quel haut degré Beethoven avait absorbé le style de Mozart en général plutôt qu'une influence directe de ce dernier ; au contraire, il aurait certainement préservé son concerto d'une similitude évidente à celui de Mozart, s'il avait été familier avec cette œuvre.

Malgré ses éléments mozartiens, le *Concerto pour piano no 3* est authentiquement beethovénien de part en part. Son impétuosité et des montées énergiques

soudaines sont très typiques de sa musique de cette période. Il en est de même des liens subtils entre les mouvements. Le mouvement lent est dans la tonalité éloignée de mi majeur – encore plus éloignée de la tonalité principale que dans le no 1. Pourtant, le thème principal de ce mouvement lent provient clairement du second sujet lyrique du premier mouvement – mais si transformé qu’il est presque méconnaissable. Un autre lien subtil est la fin du mouvement sur un sol dièse dominant qui sonne complètement différemment quand la même note réapparaît un moment plus tard comme le la bémol du thème principal du finale. Ce finale revient à do mineur mais il renferme un épisode rêveur vers la fin, quand mi majeur fait une apparition surprise, rappelant la tonalité et quelque chose de l’atmosphère du mouvement lent. Puis dans la coda finale, le thème en do mineur sombre est transformé, dans son rythme et sa mélodie, en un brillant do majeur exubérant qui chasse tout orage et passion antérieure, tout comme sa célèbre *cinquième symphonie*, écrite seulement quelques années plus tard.

© **Barry Cooper 2008**

Professeur de musique, Université de Manchester

Ronald Brautigam au sujet de l’exécution

Question: *Les concertos de Beethoven forment une partie importante de votre répertoire de soliste avec orchestres symphoniques modernes. De quelle manière cet enregistrement diffère-t-il de l’exécution « courante » avec un orchestre moderne ?*

Ronald Brautigam: Après avoir joué ces concertos sur un piano-forte, on ne peut éviter d’être influencé par la sonorité différente, l’équilibre et la disposition. Une grande partie des traits par exemple s’entend difficilement quand ils sont joués sur des instruments d’époque et je crois vraiment que le compositeur pen-

sait à de la musique de chambre plutôt qu'à une lutte entre l'orchestre et le soliste. Quand je joue les concertos avec un orchestre moderne et sur un piano moderne, j'essaie de conserver un peu de l'intimité de la musique de chambre ; pour les enregistrements à Norrköping, nous avons choisi de placer le piano, sans couvercle, au milieu de l'orchestre. La disposition ainsi acquise, où les instrumentistes ont un contact beaucoup plus proche avec le pianiste que dans une « disposition de concert » avec le pianiste devant l'orchestre, donc séparé de lui, favorise merveilleusement le dialogue.

Q: *Jusqu'à quel point un instrument historique ou moderne influence-t-il vos interprétations ? Quels aspects de l'interprétation dépendent le plus de l'instrument ?*

Ronald Brautigam: Quand je joue du Beethoven sur un piano moderne, j'essaie autant que possible d'incorporer tous les aspects techniques du piano-forte, c'est-à-dire une attaque plus courte et prononcée, une articulation plus définie et une conscience des nuances. Par exemple, un *fortissimo* est plus doux sur un piano-forte mais en même temps plus prononcé et plus actif que sur un piano moderne. Mais en fin de compte, l'interprétation se trouve entre vos oreilles plutôt que dans l'instrument devant vous.

Q: *Est-ce que votre approche de ces concertos a changé suite à votre travail avec les sonates de Beethoven au piano-forte ?*

Ronald Brautigam: Je ne dirais pas que mon approche de ces concertos ait changé ; mais plus vous passez de temps avec l'œuvre d'un compositeur en particulier, plus son langage musical devient clair pour vous et de parler son langage est tout ce qui compte à la fin. Je dirais qu'au cours de ce long processus de préparation pour les enregistrements solos, je suis devenu beaucoup plus à l'aise dans la « langue » de Beethoven, ce qui a sûrement exercé une influence positive sur le projet de concerto.

Q: *Comment définiriez-vous l'expression « exécution avisée par l'histoire » dans le contexte de cet enregistrement en particulier ?*

Ronald Brautigam: Un aspect central de l'exécution historique fait défaut en jouant les concertos sur des instruments modernes. Cependant, avec un chef et un soliste très expérimentés en matière de musique d'époque et un orchestre plus que disposé à faire des expériences avec le non-*vibrato*, différents coups d'archet, etc., je suis convaincu que le résultat final sera aussi satisfaisant. Après tout, l'instrument n'est que ce que le mot exprime, une machine pour donner vie à la musique du compositeur. Nous jouons sa musique comme il l'a écrite, avec un minutieux souci du détail, donnant aux concertos un enthousiasme qu'il serait difficile d'égaliser, même sur des instruments d'époque.

L'un des grands 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. Egalement chambriste enthousiaste, il se produit régulièrement avec Isabelle van Keulen, Melvyn Tan et Alexei Lubimov.

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. »

L'Orchestre symphonique de Norrköping fut fondé en 1912. Il est considéré comme l'un des plus excitants de la Scandinavie et il a donné de nombreuses créations mondiales. Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Ole Kristian Ruud et Lü Jia figurent sur la liste de ses chefs attitrés. Leif Segerstam et Daniel Harding comptent parmi ses principaux chefs invités ; d'autres chefs réputés ont régulièrement travaillé avec l'orchestre : Andrew Litton, James Judd, Michail Jurowski, Sixten Ehrling, Okko Kamu et Paavo Järvi entre autres. L'Orchestre symphonique de Norrköping se produit souvent à la salle de concert de Stockholm, a joué deux fois au festival Bruckner à Linz et a fait des tournées au Japon et en Chine. En 1994, la formation élit domicile dans une nouvelle salle de concert à Norrköping, bâtie spécialement pour répondre aux demandes de l'orchestre. Parmi les nombreux enregistrements de l'orchestre sur étiquette BIS, mentionnons ceux consacrés à la musique pour orchestre du compositeur Ingvar Lidholm, aux symphonies de Nino Rota et à la *huitième Symphonie* d'Alfred Schnittke qui ont été chaleureusement reçus.

Le chef d'orchestre britannique **Andrew Parrott** est peut-être spécialement connu pour son travail de pionnier en répertoire préclassique (de Machaut à Haendel) avec sa formation anglaise Taverner Consort, chœur et orchestre, et pour leur cinquantaine de disques ensemble. En plus d'interpréter un répertoire exceptionnellement vaste avec des orchestres d'instruments anciens et modernes, des chœurs et des compagnies d'opéra, il a toujours été engagé dans la recherche musicologique et il a publié d'importants articles (sur Monteverdi, Purcell, Bach), un livre (*The Essential Bach Choir*) et – comme co-éditeur – le *New Oxford Book of Carols* de 700 pages.

En tant que chef invité et de directeur artistique et chef principal des London Mozart Players (jusqu'en 2006), Andrew Parrott a exploré en particulier le répertoire classique. En 2008, *Idomeneo* s'ajouta à la liste des productions qu'il a dirigées pour l'Atelier d'Opéra de Toronto avec l'orchestre d'instruments d'époque Tafelmusik. La musique nouvelle occupe aussi une place importante dans sa vie musicale et il fut pendant plusieurs années un assistant du compositeur sir Michael Tippett.

RONALD BRAUTIGAM · BEETHOVEN



‘this is splendid Beethoven playing – impetuous when called for, and distilling much poetry also...’ *International Record Review*

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

« Ronald Brautigam nous élève à des hauteurs qu'on ne croyait pas accessibles au pianoforte. » *Classica-Répertoire*

As of April 2008, 5 of a planned 17 discs have been released in this ground-breaking series of Beethoven's complete music for solo piano performed on the fortepiano.

Volumes 1–5: Sonatas 1–20, including *Mondschein*, *Pathétique*, *Pastorale* and *Der Sturm*.

BIS-SACD-1362, 1363, 1472, 1473, 1572

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 May 2007 at the Louis de Geer Concert Hall, Norrköping, Sweden

Piano technician: Günter Ingo

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Marion Schwebel

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;

Yamaha DM 1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;

STAX headphones

Digital editing: Elisabeth Kemper

Mix: Marion Schwebel, Ingo Petry

SACD authoring: Bastiaan Kuijt

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Barry Cooper 2008

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

Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

Back cover photograph of Ronald Brautigam and Andrew Parrott: © BIS Records

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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1692 © & © 2008, BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Andrew Parrott in the foyer of Norrköping's Louis de Geer Concert Hall
© BIS Records