

RONALD BRAUTIGAM fortepiano



Mondschein & Pastorale
Sonatas Opp.26, 27 & 28

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770-1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 4

SONATA NO. 12 IN A FLAT MAJOR, Op. 26 (1800-01) 18'21

Dedicated to Prince Lichnowsky. First Edition: Cappi, Vienna 1802

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Andante con variazioni</i> | 7'18 |
| 2 | II. Scherzo. <i>Allegro molto</i> | 2'41 |
| 3 | III. <i>Marcia funebre sulla morte d'un Eroe</i> | 5'52 |
| 4 | IV. <i>Allegro</i> | 2'25 |

SONATA NO. 13 IN E FLAT MAJOR, Op. 27 No. 1 (1800-01) 14'54

SONATA QUASI UNA FANTASIA

Dedicated to Princess Josephine von Liechtenstein. First Edition: Cappi, Vienna 1802

- | | | |
|---|--|------|
| 5 | I. <i>Andante – Allegro (attacca)</i> | 5'00 |
| 6 | II. <i>Allegro molto e vivace (attacca)</i> | 1'53 |
| 7 | III. <i>Adagio con espressione (attacca)</i> | 2'46 |
| 8 | IV. <i>Allegro vivace – Presto</i> | 5'14 |

SONATA NO. 14 IN C SHARP MINOR, Op. 27 No. 2 (1801) 14'31

SONATA QUASI UNA FANTASIA, 'MONDSCHEN'

Dedicated to Countess Giulietta Guicciardi. First Edition: Cappi, Vienna 1802

9 I. *Adagio sostenuto (attacca)* 5'49

10 II. *Allegretto* 2'04

11 III. *Presto agitato* 6'38

SONATA NO. 15 IN D MAJOR, Op. 28 (1801) 24'42

'PASTORALE'

Dedicated to Joseph Edlem von Sonnenfels. First Edition: Bureau des Arts et d'Industrie, Vienna 1802

12 I. *Allegro* 10'22

13 II. *Andante* 7'12

14 III. Scherzo. *Allegro vivace* 2'14

15 IV. Rondo. *Allegro ma non troppo* 4'50

TT: 73'38

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

The *Sonata No. 14 in C sharp minor, 'Moonlight'*, Op. 27 No. 2, had nothing to do with moonlight in the eyes of its creator. Neither is it likely that the *Adagio* portrays a deeply felt love for the pretty Countess Giulietta Guicciardi. For certain Giulietta was one of Beethoven's more special flames and yes, he dedicated this sonata to the sixteen-year-old beauty in 1801. He didn't set out to write the sonata for Giulietta, however. Beethoven had given her the *Rondo in G major* (Op. 51), but asked for it back because he had to dedicate something to his protector Count Lichnowsky. Giulietta received the '*Moonlight*' *Sonata* as compensation for her loss of the *Rondo*.

Until his thirties Beethoven was a bit of a flirt. Most of his loves were aristocratic girls to whom he gave piano lessons, and Giulietta was no exception. At the time he taught her, Beethoven was almost twice her age. He was doing well professionally, but when he met Giulietta in 1799 he had problems hearing high-pitched sounds and there was a constant buzzing in his ears. By 1801 Beethoven's hearing was seriously affected. He wrote to his friend Franz Wegeler that his life had been miserable: 'My bad hearing haunted me everywhere like a ghost and I fled from mankind. I seemed like a misanthrope, and yet am far from being one. The change has been wrought by a dear fascinating girl who loves me and whom I do love'. The 'fascinating girl' was Giulietta. In the same letter Beethoven wrote that 'for the first time I feel that marriage might bring me happiness', but already in the next sentence he tells Wegeler that this is impossible because of her aristocratic background.

Beethoven was very keen on money and in that light it is obvious that Giulietta was more than just a pupil, for he didn't want to be paid for his tuition. Giulietta later remembered that Beethoven would only accept linen

‘under the pretext that she herself had sewed it’ – which seems a rather peculiar way to get between the sheets of his beloved.

When Beethoven had turned deaf, his visitors had to write down their part of the conversation. Sometimes Beethoven also answered in writing and in a conversation book from 1823 he stated that, when the Countess eventually became engaged to Count Gallenberg, she came to him in tears, but that he had sent her away. If he had married her, so Beethoven wrote rather pompously, ‘what would have remained for the nobler [his music], the better?’ Twenty years earlier Giulietta had brightened dark days and she might even have brought Beethoven back from his ‘flight from mankind’.

The pianist Wilhelm von Lenz first referred to the Op. 27 No. 2 sonata as the ‘*Moonlight*’ *Sonata* in 1852. He stated that the poet Ludwig Rellstab had described the *Adagio* as depicting a small boat sailing on the moonlit Swiss Vierwaldstätter See (Lake Lucerne). If Beethoven thought of something other than music when composing this *Adagio*, it was not a romantically moonlit lake, but cruel tragedy. There is an unmistakable similarity between the broken chords of the first four measures of the *Adagio* – before the melody starts – and the accompanying strings in the scene where the Commendatore succumbs in Mozart’s opera *Don Giovanni*. ‘I’m dying...’ sings the murdered man. The key is different and there’s no exact quotation, but the harmonies of the ‘*Moonlight*’ *Adagio* are definitely related to this *Don Giovanni* fragment. Legend has it that Beethoven even copied the fragment on a now lost sketch page for his sonata.

Beethoven survived the major crisis in his life by plunging into work. He did so whenever he encountered problems – it also proved a good recipe against the threat of an attachment to a woman. Beethoven’s final remark about Giulietta does not stand alone. He longed for a lifelong female com-

panion, but whenever there was the possibility of this happening, he panicked about his work. He couldn't deal both with a spouse and with the demanding mistress his music represented.

The four sonatas on this CD were written consecutively in 1800 and 1801 and especially the Op. 27 sonatas are adventurous. Both share the subtitle 'quasi una fantasia' and neither of them fits the idea of a textbook sonata – as far as that existed for Beethoven. The 'Moonlight' *Adagio* refers not only to *Don Giovanni*: the triplets of the opening also relate to the start of Mozart's *Fantasy in D minor*, KV 397. In the first bars of the *Adagio* the curtain raises for an operatic scene. The allusion to *Don Giovanni* sets the stage for a tragedy. When the melody enters, the story unfolds. The dotted rhythm of the first notes indicates a funeral march. The gently moving line and the long, winding character of the melody as it proceeds, however, are much more those of a resigned, comforting lament, and also the triplets used in the accompanying harmony have no march-like character at all.

It is tempting to see a biographical connotation here. Maybe Beethoven meant the *Adagio* to be a lament on his deafness. The quiet beauty of the melody might in that case be heard as a reconciliation with his fate – 'Plutarch has taught me resignation', he wrote in an earlier letter to Wegeler in which he described his illness in detail. The dedication to Giulietta might have been an expression of gratitude for the role she played in his coming to terms with his fate. The raging finale could be an analogy to Beethoven forcefully conquering his troubles – 'I will take fate by the throat, it will not overcome me', he also wrote to Wegeler. Franz Liszt described the charming, neutral second movement of the 'Moonlight' *Sonata* as 'a flower between two abysses'. Still speculating, this could symbolize the soothing effect of the pure young Giulietta. We can't ask Beethoven, so we'll never

know. He might even have liked Rellstab's image – which after all is quite appropriate.

What stands out with certainty, though, is the highly original drama of the '*Moonlight*' *Sonata* and the genius with which Beethoven controlled the explosive mix of shifting emotions to prevent the music from breaking apart. Despite their extreme contrast, the *Adagio* and the finale are unified by the fact that the rocketing opening and the forceful accents of the finale are transformations of the slow triplets and the dotted march rhythm found in the first bars of the slow movement. The trick of doing something radically different with the same material at much higher speed and in a condensed form was one of Beethoven's secret weapons – and has nothing whatsoever to do with what he meant the music to convey.

Annoyed by the popularity and the commonplace emotions audiences attached to the *Adagio*, Beethoven remarked that he had written better music. Even if true, this fails to do justice to the extremely successful way in which he manipulated the emotions of his audience – which was very much what he intended.

By contrast the *Sonata No. 13 in E flat major*, Op. 27 No. 1, seems to be written without any intention of conveying extra-musical emotional content. The form could be described as two pieces glued together by interlocking their individual movements. The piece is a technical exercise instead of an emotional one, and in form more adventurous and more fantasy-like than the '*Moonlight*' *Sonata* – which is in fact a 'normal' sonata minus a first movement. The Op. 27 No. 1 sonata is a startling demonstration of what Beethoven could do with very modest, even nondescript material. The *Allegro molto e vivace* is just a series of triads placed in different registers and spiced with an astonishingly effective use of simple dynamic accents.

The melody of the *Adagio* also gets its most expressive turn merely from a shift in register, and the opening *Andante* is not much more than a scale played up and down.

Contrast between sections is again extreme, and even more than in the ‘Moonlight’ *Sonata* the coherence of the music relies on permutation techniques. This purely technical means of juggling with material (as opposed to themes) could be seen as pointing forward as far as towards the serial techniques of the twentieth century, which are completely foreign to how Beethoven thought about music. While piecing this jigsaw puzzle together, he must have felt close to what Haydn had achieved in terms of musical economy, or to how Mozart could breathe musical life into blank, often even cliché-like material.

In the *Sonata No.12 in A flat major*, Op.26, too, Beethoven experimented with the form. Contrary to custom, this sonata starts with a set of variations – something which had, admittedly, been done before. The true innovation here comes with the funeral march of the *Adagio*. Although this march was played at Beethoven’s own funeral, it is not likely that there is a biographical connotation here – but again, who knows?

This funeral march has the subtitle ‘sulla morte d’un Eroe’ and is inspired by the heroic symphonic marches of Beethoven’s contemporary French colleagues. His sympathy for the ideals of the French Revolution is well documented, as is his personal identification with the idea of the struggling Herculean/Promethean hero – imbued with the pathos characteristic of the nineteenth century of which he was very much a child. Beethoven admired the Paris-based Italian Luigi Cherubini, and knew the heroic funeral marches from his operas. He was probably also familiar with the now forgotten *Marche lugubre* commemorating the death of some revolutionary hero. It

was written by François Gossec – the composer-in-residence of the revolutionary regime by the time Beethoven composed his sonata. Gossec, admired by Berlioz, now shares the oblivion into which his music has sunk. Traces of both Cherubini's and Gossec's music have been found in the funeral march of the '*Eroica*' *Symphony* – written two years after the Op. 26 sonata. Beethoven was the first to transport the typically grand French revolution music from the orchestra to the keyboard, which illustrates the new symphonic attitude that he brought to the piano.

The *Sonata No. 15 in D major, 'Pastoral'*, Op. 28, is less experimental in form and technique. Like the '*Moonlight*' *Sonata* and the Op. 26 sonata it is, however, very much an example of Beethoven's new romantic idiom. From about 1800 onwards Beethoven spent most of the summers in the country and this '*Pastoral*' *Sonata* reflects the quiet country life he so much enjoyed. One can hear the bagpipes droning in the bass of the last movement, and the deeply serious mood of the *Adagio* is broken by rays of light in which one can almost hear the birds later explicitly portrayed in the '*Pastoral*' *Symphony*. The peace and calm of the first movement, firmly rooted in an omnipresent warm D major, cannot possibly be associated with Beethoven's cruel fate and the emotional storms it caused him.

© Roeland Hazendonk 2006

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He was born in Amsterdam and studied under Jan Wijn, continuing his studies in London and in the United States under John Bingham and Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Since then Ronald Brautigam has

performed regularly with leading European orchestras under distinguished conductors including Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington and Sir Simon Rattle.

Besides his performances on modern instruments, Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano. He regularly gives recitals on his own fortepiano, and has played concertos with the Orchestra of the Eighteenth Century, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Nobuko Imai and Melvyn Tan.

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

Die als „Mondscheinsonate“ bekannte *Klaviersonate Nr. 14 cis-moll* op. 27 Nr. 2 hatte in den Augen ihres Schöpfers nichts mit Mondschein zu tun. Auch ist es kaum wahrscheinlich, daß das *Adagio* die tiefempfundene Liebe zu der hübschen Gräfin Giulietta Guicciardi ausdrückt. Sicherlich war Giulietta eine von Beethovens besonderen Herzensdamen, und ja, er widmete diese Sonate 1801 der sechzehnjährigen Schönheit. Gleichwohl hatte er die Sonate ursprünglich nicht für Giulietta komponiert. Ihr war das *Rondo G-Dur* op. 51 zugeordnet, das er aber zurückgeben hatte, weil er seinem Förderer Fürst Lichnowsky etwas zueignen mußte. Giulietta erhielt die „Mondscheinsonate“ als Entschädigung für den Verlust des Rondos.

Bis in seine Dreißiger war Beethoven kaum einem Flirt abgeneigt. Die meisten seiner Angebeteten waren adlige Mädchen, denen er Klavierunterricht gab, und Giulietta bildete da keine Ausnahme. Als er sie unterrichtete, war Beethoven beinahe doppelt so alt wie sie. Als er ihr 1799 begegnete, ging es ihm beruflich gut, doch hatte er Probleme, hohe Töne zu hören; außerdem gab es ein beständiges Summen in seinen Ohren. 1801 war Beethovens Gehör ernsthaft beeinträchtigt. An seinen Freund Franz Wegeler schrieb er, daß sein Leben nun schon zwei Jahr elend gewesen sei: „Wie ein Gespenst ist mir mein schwaches Gehör überall erschienen, und ich flohe – die Menschen, mußte Misanthrop scheinen, und bins doch so wenig, diese Veränderung hat ein liebes zauberisches Mädchen hervorgebracht, die mich liebt, und die ich liebe“. Das „zauberische Mädchen“ war Giulietta. Im selben Brief schrieb er, „es ist das erstemal, daß ich fühle, daß – heirathen glücklich machen könnte“, doch bereits im nächsten Satz berichtet er Wegeler von der Vergeblichkeit dieses Gedankens aufgrund des Standesunterschieds.

Beethoven war in Gelddingen sehr genau, und angesichts dessen ist offenkundig, daß Giulietta mehr war als eine Schülerin: Beethoven verzichtete nämlich auf Bezahlung. Giulietta erinnerte sich später, daß Beethoven nur Wäsche annahm – „unter dem Vorwand, daß die Gräfin sie genäh“. Ein recht eigenwilliger Weg, unter die Decke seiner Geliebten zu kommen.

Als Beethoven taub wurde, mußten seine Besucher ihre Gesprächsbeiträge niederschreiben. Manchmal antwortete auch Beethoven schriftlich; in einem Konversationsheft aus dem Jahr 1823 schrieb er, daß die Gräfin nach ihrer Heirat mit Graf Gallenberg in Tränen zu ihm gekommen sei, er sie aber weggeschickt habe. Hätte er sie geheiratet, so fuhr er recht pompös fort, „was wäre für das edle [seine Musik], bessere geblieben?“ Zwanzig Jahre zuvor hatte Giulietta seine finsternen Tage aufgehellte; vielleicht wäre es ihr gar gelungen, Beethoven von seiner „Flucht vor der Menschheit“ zurück-zuholen.

Es war der Pianist Wilhelm von Lenz, der 1852 die Klaviersonate op. 27 Nr. 2 erstmals mit dem Namen „Mondscheinsonate“ bezeichnete. Er bezog sich dabei auf den Dichter Ludwig Rellstab, demzufolge das *Adagio* eine Barke beschreibe, die im Mondschein über den Vierwaldstätter See gleite. Wenn Beethoven bei der Komposition dieses *Adagios* an etwas anderes als an Musik gedacht hat, so handelte es sich nicht um einen romantisch illuminierten See, sondern um eine grausame Tragödie. Es gibt eine unverkennbare Ähnlichkeit zwischen den Dreiklangsbrechungen in den ersten vier Takten des *Adagios* – vor dem Eintritt der Melodie – und der Streicherbegleitung aus der Sterbeszene des Komturs in Mozarts Oper *Don Giovanni*. Die Tonart ist eine andere, auch gibt es kein direktes Zitat, und doch ist die Harmonik der „Mondscheinsonate“ eng verwandt mit diesem Fragment aus *Don Giovanni*. Der Legende zufolge hat Beethoven das Mozart-

Fragment sogar auf einer jetzt verlorenen Skizzenseite für seine Sonate notiert.

Beethoven überstand seine gravierende Lebenskrise, indem er sich in die Arbeit stürzte. So verfuhr er stets, wenn er Problemen begegnete – es erwies sich auch als gutes Rezept gegen die Gefahr der Bindung an eine Frau. Beethovens abschließende Bemerkung über Giulietta ist kein Einzelfall. Er sehnte sich nach einer Frau fürs Leben, doch sobald sich eine solche Möglichkeit eröffnete, fürchtete er um seine Arbeit. Er konnte sich nicht zur gleichen Zeit mit einer Ehegattin und seiner fesselnden Geliebten Musik befassen.

Die vier Sonaten auf dieser CD sind in den Jahren 1800/01 entstanden; namentlich die Sonaten op. 27 sind gewagt. Beide tragen den Untertitel „quasi una fantasia“, und keine der beiden will sich dem orthodoxen Sonatenschema fügen – falls dies für Beethoven überhaupt je eine Rolle gespielt hat. Das *Adagio* der „Mondscheinsonate“ verweist nicht nur auf *Don Giovanni*: Die Eingangstriolen klingen auch an den Anfang von Mozarts *Fantasie d-moll* KV 397 an. In den ersten Takten des „Mondschein“-*Adagios* hebt sich der Vorhang vor einer Opernszene. Die Anspielung auf *Don Giovanni* stimmt auf eine Tragödie ein. Mit Eintritt der Melodie beginnt die Geschichte. Der punktierte Rhythmus der ersten Töne deutet auf einen Trauermarsch. Das sanft bewegte Profil und der ausgedehnte, geschwungene Charakter der Melodie lassen jedoch weit eher an ein resignatives, tröstliches Lamento denken; auch den begleitenden Triolen fehlt jeglicher Marschcharakter.

Hier drängt sich eine biographische Konnotation auf. Vielleicht hat Beethoven das *Adagio* als einen Klagegesang auf seine Taubheit verstanden. Die stille Schönheit der Melodie wäre in diesem Fall eine Art Versöhnung mit seinem Schicksal – „Plutarch hat mich zu der Resignation geführt“,

heißt es in einem früheren Brief an Wegeler, in dem er detailliert seine Taubheit beschrieb. Die Widmung an Giulietta mag Ausdruck des Dankes gewesen sein für die Rolle, die sie bei der Aussöhnung mit seinem Schicksal gespielt hatte. Das stürmische Finale könnte Beethovens kämpferischen Sieg über seine Plagen darstellen – „ich will dem schicksaal in den rachen greifen, ganz niederbeugen soll es mich gewiß nicht“, schrieb er an Wegeler. Franz Liszt nannte den bezaubernden zweiten Satz der „Mondscheinsonate“ eine „Blume zwischen zwei Abgründen“. Dies könnte, um weiter zu spekulieren, die besänftigende Wirkung der jungen unschuldigen Giulietta symbolisieren. Wir können Beethoven nicht fragen, also werden wir es nie wissen. Vielleicht hätte er sogar Rellstabs durchaus triftiges Bild gemocht.

Was indes deutlich hervorsticht, ist die hochoriginelle Dramatik der „Mondscheinsonate“ und die Genialität, mit der Beethoven die explosive Mischung wechselnder Emotionen bändigte, um die Musik vor dem Auseinanderbrechen zu bewahren. Trotz ihres extremen Kontrasts werden das *Adagio* und das Finale durch den Umstand verbunden, daß der raketen- gleiche Beginn und die scharfen Akzente des Finales eine Transformation der langsamen Triolen und des punktierten Marschrhythmus' sind, wie er sich in den ersten Takten des langsamen Satzes findet. Der „Trick“, bei höherem Tempo und in dichter Form mit demselben Material etwas radikal anderes zu machen, gehört zu Beethovens Geheimwaffen – und hat nicht das geringste damit zu tun, was die Musik ausdrücken sollte.

Verärgert von der Popularität und den alltäglichen Gefühlen, die sich an das *Adagio* hefteten, bemerkte Beethoven einst, er habe bessere Musik geschrieben. Auch wenn dies wahr ist, so wird es der extrem erfolgreichen Weise nicht gerecht, in der er die Gefühle seines Publikums manipulierte – was ziemlich genau das war, was er wollte.

Im Unterschied dazu scheint die *Sonate Nr. 13 Es-Dur* op. 27 Nr. 1 ohne jegliche Absicht geschrieben zu sein, außermusikalische Gefühle zu schildern. Formal könnte man von zwei Stücken sprechen, die durch Verschachtelung ihrer einzelnen Sätze aneinandergebunden sind. Das Werk ist eine technische, keine emotionale Studie; seine Form ist kühner und fantasieartiger als die „Mondscheinsonate“ – bei der es sich eigentlich um eine „normale“ Sonate ohne ersten Satz handelt.

Die Sonate op. 27 Nr. 1 ist eine verblüffende Demonstration dessen, was Beethoven mit ausgesprochen schlichtem, ja sogar unscheinbarem Material machen konnte. Das *Allegro molto e vivace* ist eine Folge von Dreiklängen, die in verschiedene Register gesetzt und mit erstaunlich effektvollem Gebrauch einfacher dynamischer Akzente gewürzt sind. Auch die Melodie des *Adagios* verdankt ihre ausdrucksvollste Wendung einem bloßen Registerwechsel; das eröffnende *Andante* ist kaum mehr als eine auf- und abwärts gespielte Tonleiter.

Der Kontrast zwischen den Teilen ist wiederum extrem; mehr noch als in der „Mondscheinsonate“ basiert der musikalische Zusammenhang auf Permutationsverfahren. Diese rein technische Methode, mit Material (im Unterschied zu Themen) zu jonglieren, weist voraus bis zu den seriellen Techniken des 20. Jahrhunderts, die Beethovens Musikdenken vollkommen fremd sind. Beim Zusammensetzen dieses Puzzles muß er sich Haydns musikalischer Ökonomie oder der Art, wie Mozart musikalisches Leben in belangloses, manchmal stereotypes Material hauchte, nahegefühlt haben.

In der *Sonate Nr. 12 As-Dur* op. 26 experimentierte Beethoven ebenfalls mit der Form. Unüblicherweise beginnt diese Sonate mit einer Variationenfolge – was zugegebenermaßen nicht neu war. Die eigentliche Innovation folgt mit dem Trauermarsch des *Adagios*. Obschon dieser Marsch bei Beetho-

vens Begräbnis gespielt wurde, ist ein biographischer Bezug hier nicht wahrscheinlich. Aber auch hier gilt: Wer weiß?

Dieser Trauermarsch trägt den Untertitel „sulla morte d'un Eroe“, und er ist inspiriert von den heroischen symphonischen Märschen der zeitgenössischen französischen Kollegen Beethovens. Seine Sympathie für die Ideale der Französischen Revolution ist ebenso belegt wie seine persönliche Identifikation mit der Idee des kämpfenden herkulischen/prometheischen Helden – getränkt mit dem Pathos, das für jenes 19. Jahrhundert charakteristisch ist, dessen Kind er weitestgehend war. Beethoven bewunderte den in Paris wirkenden Luigi Cherubini, und er kannte die heroischen Trauermärsche aus seinen Opern. Vermutlich war ihm auch die heute vergessene *Marche lugubre* zum Gedenken an den Tod eines Revolutionshelden vertraut. Sie stammt von François Gossec – dem Hauskomponisten des Revolutionsregimes zu der Zeit, als Beethoven seine Sonate komponierte. Der von Berlioz bewunderte Gossec ist heute mitsamt seiner Musik in Vergessenheit geraten. Spuren von Cherubinis und Gossecs Musik sind im Trauermarsch der zwei Jahre nach der Sonate op.26 entstandenen „Eroica“-Symphonie gefunden worden. Beethoven hat als erster die grandiose französische Revolutionsmusik vom Orchester auf das Klavier übertragen, und damit dessen neuen, symphonischen Anspruch begründet.

Die *Sonate Nr. 15 D-Dur* op.28 („Pastorale“) ist in formaler und technischer Hinsicht weniger experimentell. Gleichwohl ist sie – wie die „Mondscheinsonate“ und die Sonate mit dem Trauermarsch – ein typisches Beispiel für Beethovens neue, romantische Tonsprache. Ungefähr ab 1800 verbrachte Beethoven die Sommer zumeist auf dem Land, und diese „Pastoral“-Sonate spiegelt das ruhige Landleben, das er so genoß, wider. Im letzten Satz kann man im Baß den Dudelsack hören; die tiefenste Stimmung des *Adagios*

wird von Lichtstrahlen durchbrochen, in denen man beinahe die Vögel vernahmen kann, die später in der „Pastoral“-Symphonie explizit portraitiert werden. Der Friede und die Stille des ersten Satzes, der fest in einem allgegenwärtigen, warmen D-Dur gründet, lassen sich wohl kaum mit Beethovens grausamem Schicksal und den damit verbundenen emotionalen Stürmen in Verbindung bringen.

© *Roeland Hazendonk* 2006

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

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

1995 begann Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Seither hat er verschiedene Kammermusikwerke sowie Klavierkonzerte von Mendelssohn

eingespielt und, auf dem Fortepiano, sämtliche Klaviersolowerke von Mozart und Haydn. 2004 wurde die Folge 7 der Haydn-Reihe mit einem Cannes Classical Award ausgezeichnet; 2006 erhielt eine Einspielung von Klavierkonzerten desselben Komponisten den renommierten holländischen Edison-Preis als beste CD in der Sparte Instrumentalkonzert.

Aux yeux de son créateur, la *Sonate no 14 en do dièse mineur* « *Au clair de lune* » op. 27 no 2 n'avait aucun lien avec le clair de lune. Il n'est pas probable non plus que l'*Adagio* décrive son profond amour pour la jolie comtesse Giulietta Guicciardini. Chose sûre cependant, Giulietta fut l'une des flammes particulières de Beethoven et il dédia cette sonate en 1801 à la jeune beauté de seize ans. Quand il se mit au travail sur cette œuvre, il n'avait pas encore l'intention de la dédier à Giulietta. Il lui avait donné le *Rondo en sol majeur* (op. 51) mais il le lui redemanda parce qu'il devait dédier quelque chose à son protecteur le comte Lichnowsky. Giulietta reçut la sonate « *Au clair de lune* » en compensation de la perte du *Rondo*.

Beethoven fut un charmeur jusque dans la trentaine. La plupart de ses amours étaient des filles de l'aristocratie auxquelles il enseignait le piano et Giulietta ne fit pas exception. Beethoven avait presque le double de l'âge de Giulietta quand il lui donna des leçons de piano. Il réussissait bien sa vie professionnelle mais, quand il rencontra Giulietta en 1799, il avait des problèmes à entendre les sons aigus et il souffrait d'un bourdonnement constant dans les oreilles. En 1801, l'ouïe de Beethoven était sérieusement affectée. Il écrivit à son ami Franz Wegeler que sa vie avait été misérable ces deux dernières années : « Mon ouïe déficiente m'a hanté partout comme un fantôme et j'ai fui l'humanité. Je passe pour un misanthrope et pourtant, je suis loin d'en être un. Le changement s'est opéré grâce à une chère jeune fille fascinante qui m'aime et que j'aime. » La « jeune fille fascinante » était Giulietta. Dans la même lettre, Beethoven écrivit : « Pour la première fois de ma vie je sens que le mariage pourrait m'apporter le bonheur » ; mais déjà dans la phrase suivante, il dit à Wegeler que c'est impossible à cause de la classe aristocratique de Giulietta.

Beethoven aimait l'argent et, de ce point de vue, il est évident que Giulietta était plus qu'une simple élève car il refusa d'être payé pour ses cours.

Giulietta se rappela plus tard que Beethoven n'acceptait que du linge de maison « sous prétexte qu'elle l'avait cousu elle-même » – ce qui semble une manière assez étrange de se glisser entre les draps de sa bien-aimée.

Quand Beethoven fut devenu sourd, ses visiteurs durent écrire une partie de leur conversation. Beethoven répondait parfois aussi par écrit et, dans un livre de conversation de 1823, il nota que quand la comtesse finit par être fiancée au comte Gallenberg, elle vint le voir en larmes mais qu'il l'avait renvoyée. S'il l'avait épousée, lui écrivit ainsi Beethoven de manière ampoulée, « que serait-il resté pour le plus noble [sa musique], le meilleur ? » Vingt ans plus tôt, Giulietta avait ensoleillé des jours sombres et elle pourrait même avoir ramené Beethoven de sa « fuite de l'humanité ».

Le pianiste Wilhelm von Lenz qualifia la *Sonate op. 27 no 2 de Sonate « Au clair de lune »* pour la première fois en 1852. Il soutint que le poète Ludwig Rellstab avait dit de l'*Adagio* qu'il décrivait un petit bateau sur le lac suisse Vierwaldstätter See (lac des Quatre-Cantons) au clair de lune. Si Beethoven avait quelque chose d'autre que la musique en tête à la composition de cet *Adagio*, ce n'était pas un lac sous un clair de lune romantique mais une tragédie cruelle. On remarque une ressemblance immanquable entre les accords brisés des quatre premières mesures de l'*Adagio* – avant le début de la mélodie – et les cordes accompagnatrices dans la scène où le Commandatore succombe dans l'opéra *Don Juan* de Mozart. « Je me meurs... » chante l'homme assassiné. La tonalité est différente il n'y a pas de citation directe mais les harmonies de l'*Adagio « Au clair de lune »* sont définitivement reliées à ce fragment de *Don Juan*. La légende dit que Beethoven copia aussi le fragment sur une page maintenant perdue du brouillon de cette sonate.

Beethoven survécut à la crise majeure de sa vie en plongeant dans le travail. C'est ce qu'il faisait face à des problèmes – c'était d'ailleurs une bonne

recette contre la menace de s'attacher à une femme. La remarque finale de Beethoven au sujet de Giulietta n'est pas unique. Il désirait une compagne de vie mais devant la possibilité tangible, il paniquait au sujet de son travail. Il ne pouvait pas concilier une épouse et la maîtresse captivante que sa musique représentait.

Les quatre sonates sur ce disque furent écrites à la suite l'une de l'autre en 1800 et 1801 et les sonates de l'opus 27 sont particulièrement hardies. Les deux portent le sous-titre de « quasi una fantasia » et aucune ne convient à l'idée d'une sonate conventionnelle – au cas où ce concept aurait existé pour Beethoven. L'*Adagio* du « *Clair de lune* » ne se réfère pas seulement à *Don Juan* : les triolets du début sont aussi reliés au début de la *Fantaisie en ré mineur* KV 397 de Mozart. Dans les premières mesures de l'*Adagio* du « *Clair de lune* », le rideau se lève sur une scène d'opéra. L'allusion à *Don Juan* met en scène une tragédie. L'histoire se déroule à l'entrée de la mélodie. Le rythme pointé des premières notes indique une marche funèbre. Le doux mouvement horizontal et le long caractère sinueux de la mélodie qui se déroule associent cependant à une lamentation résignée et réconfortante ; les triolets utilisés dans l'harmonie accompagnatrice sont d'ailleurs totalement dépourvus d'un caractère de marche.

Il est tentant de voir ici une signification biographique. Beethoven voulut peut-être faire une lamentation sur sa surdité. La beauté tranquille de la mélodie serait alors entendue comme une réconciliation avec son destin – « Plutarque m'a enseigné la résignation », écrivit-il plus tôt à Wegeler où il décrit sa maladie en détail. La dédicace à Giulietta pourrait avoir été une expression de gratitude pour le rôle qu'elle a joué dans sa réconciliation avec son sort. Le finale rageur pourrait être une analogie à Beethoven qui conquiert ses troubles avec force – « Je vais prendre le destin à la gorge, il ne

m'aura pas », écrivit-il aussi à Wegeler. Franz Liszt décrit le charmant et neutre deuxième mouvement de la *Sonate « Au clair de lune »* comme « une fleur entre deux abîmes ». Une autre hypothèse y verrait l'effet apaisant de la jeune et pure Giulietta. On ne saura jamais la vérité car on ne peut plus interroger Beethoven. Il aurait peut-être même aimé l'image de Rellstab – elle convient assez bien à la situation.

Ce qui ressort avec certitude cependant est le drame très original de la *Sonate « Au clair de lune »* et le génie avec lequel Beethoven contrôla le mélange explosif d'émotions changeantes pour éviter que la musique ne se désagrège. Malgré leur contraste extrême, l'*Adagio* et le finale sont unifiés par le fait que l'ouverture berçante et les accents énergiques du finale sont une transformation des triolets lents du rythme de la marche pointée des premières mesures du mouvement lent. Le truc de faire du même matériel quelque chose de radicalement différent à un tempo beaucoup plus rapide et dans une forme condensée était l'une des armes secrètes de Beethoven – et n'a rien à voir avec ce qu'il voulait transmettre au moyen de la musique.

Ennuyé par la popularité et les émotions plébéiennes que le public rattachait à l'*Adagio*, Beethoven fit remarquer qu'il avait écrit de la musique meilleure. Même si c'est vrai, cela ne rend pas justice à la manière extrêmement réussie dont il manipulait les émotions de son public – et c'était là son intention.

Par contraste, la *Sonate no 13 en mi bémol majeur* op.27 no 1 semble écrite sans intention de transmettre un contenu émotionnel non-musical. On pourrait décrire la forme comme deux pièces collées ensemble par l'imbrication de leurs mouvements. La pièce est un exercice technique plutôt qu'émotionnel et la forme est plus audacieuse et plus fantaisiste que celle de la *Sonate « Au clair de lune »* – qui, en fait, est une sonate « normale » sans pre-

mier mouvement. La sonate op. 27 no 1 est une démonstration saisissante de ce que Beethoven pouvait faire d'un matériel très modeste et même non-descriptif. L'*Allegro molto e vivace* n'est qu'une série d'accords parfaits placés dans divers registres et assaisonnés d'un emploi étonnamment frappant de simples accents de nuances. La mélodie de l'*Adagio* acquiert aussi son effet le plus expressif par un simple changement de registre et l'*Andante* d'ouverture n'est pas tellement plus qu'une gamme ascendante et descendante.

Le contraste entre les sections est encore une fois extrême et la cohérence de la musique repose sur les techniques de permutation même plus que dans la *Sonate « Au clair de lune »*. Ce moyen purement technique de jonglage avec le matériel (à l'opposé des thèmes) peut être vu comme un précurseur des techniques sérielles du 20^e siècle qui sont autrement complètement étrangères à la pensée musicale de Beethoven. En rassemblant ce casse-tête, il a dû se sentir près de ce que Haydn avait réussi en termes d'économie musicale ou de Mozart qui pouvait insuffler de la vie musicale dans du matériel en blanc, souvent même banal.

Beethoven expérimenta avec la forme aussi dans la *Sonate no 12 en la bémol majeur* op. 26. Contrairement à la pratique, cette sonate commence par une série de variations – ce qui avait d'ailleurs déjà été fait. L'innovation véritable se trouve dans la marche funèbre de l'*Adagio*. Même si cette marche fut jouée aux funérailles mêmes de Beethoven, il n'est pas plausible de trouver ici une signification biographique – mais encore une fois, qui sait ?

Cette marche funèbre est sous-titrée « sulla morte d'un Eroe » et s'inspire des marches symphoniques héroïques des collègues français contemporains de Beethoven. Sa sympathie pour les idéals de la Révolution française est bien documentée, tout comme l'est son identification personnelle avec l'idée du héros lutteur herculéen/prométhéen – Beethoven était imbu du pathos

caractéristique du 19^e siècle duquel il était un enfant typique. Il admirait Luigi Cherubini, l'Italien établi à Paris, et il connaissait les marches funèbres héroïques de ses opéras. Il était probablement aussi familier avec la *Marche lugubre* maintenant oubliée, en l'honneur de la mort de quelque héros révolutionnaire. Elle fut écrite par François Gossec – le compositeur en résidence du régime révolutionnaire au moment où Beethoven composa sa sonate. Admiré par Berlioz, Gossec partage maintenant l'oubli dans lequel sa musique est tombée. Des traces de la musique de Cherubini et de Gossec ont été trouvées dans la marche funèbre de la *Symphonie « Eroica »* – écrite deux ans après la sonate de l'opus 26. Beethoven fut le premier à transporter la grande musique révolutionnaire typiquement française de l'orchestre au piano, ce qui illustre la nouvelle attitude symphonique qu'il apporta au piano.

La *Sonate no 15 en ré majeur « Pastorale »* op. 28 est moins expérimentale de forme et de technique. Comme la *Sonate « Au clair de lune »* et la sonate à la marche funèbre, elle exemplifie très bien le nouveau langage romantique de Beethoven. A partir de 1800 environ, Beethoven passa la plupart de ses étés à la campagne et cette *Sonate « Pastorale »* reflète la vie campagnarde tranquille qu'il aimait tant. On peut entendre le bourdon des cornemuses à la basse du dernier mouvement et l'humeur profondément sérieuse de l'*Adagio* est percée de rayons de lumière où on peut presque entendre les oiseaux décrits explicitement plus tard dans sa *Symphonie « Pastorale »*. Il est impossible que la paix et le calme du premier mouvement, solidement ancré dans un chaud ré majeur omniprésent, soient associés au sort cruel de Beethoven et aux orages émotionnels qui s'ensuivirent.

© Roeland Hazendonk 2006

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

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

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

INSTRUMENTARIUM



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

The music on this Hybrid SACD can be played back in Stereo (CD and SACD) as well as in 5.0 Surround sound (SACD).

Our surround sound recordings aim to reproduce the natural sound in a concert venue as faithfully as possible, using the newest technology. In order to do so, all five channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added: a so-called 5.0 configuration. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

RECORDING DATA

Recorded in August 2005 at Österåker Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Bastian Schick

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 802 loudspeakers

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2006

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

Front cover: Beethovensvej, Copenhagen

Photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1473 © & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1473