



B E E T H O V E N  
PIANO CONCERTOS  
IN D, OP.61 & NO.4

RONALD BRAUTIGAM  
NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA  
ANDREW PARROTT



# VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

## PIANO CONCERTO No. 4 IN G MAJOR, Op. 58

30'40

Revised Version, 1808\*

- |   |                             |       |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i>  | 17'10 |
| 2 | II. <i>Andante con moto</i> | 4'13  |
| 3 | III. Rondo. <i>Vivace</i>   | 9'08  |

## PIANO CONCERTO IN D MAJOR, Op. 61

38'00

Arranged by Beethoven from his *Violin Concerto*

- |   |                                  |       |
|---|----------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro, ma non troppo</i> | 20'46 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i>             | 7'34  |
| 6 | III. Rondo. <i>Allegro</i>       | 9'29  |

TT: 69'35

RONALD BRAUTIGAM *piano*

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA

ANDREW PARROTT *conductor*

Cadenzas: Ludwig van Beethoven

\*Beethoven's own revisions of the solo part in the outer movements were first transcribed in their entirety by Barry Cooper, and were published in *Performing Beethoven*, ed. Robin Stowell (Cambridge University Press, 1994)

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

**B**eethoven composed two concertos in 1806 – a most amazing year during which he also wrote his *Fourth Symphony*, the ‘*Razumovsky Quartets* and the second version of his opera *Fidelio*. At the beginning of the year he was working on his *Fourth Piano Concerto*, which he had already begun sketching as early as 1804; and near the end of the year he quickly composed a violin concerto in time for it to be performed on 23rd December 1806. These two concertos have several other features in common. Unlike the majestic *Eroica Symphony* and the powerful ‘*Waldstein*’ Sonata of 1803–04, both concertos are quite gentle works, despite having very long first movements that are a mark of much of Beethoven’s middle-period writing. Both were published in 1808, and were advertised together by the publisher (the Bureau des Arts et d’Industrie) on 10th August that year. In addition, Beethoven returned to both concertos some time after first completing them, to produce new versions for specific purposes, and it is these later versions that are presented in this recording. In the *Fourth Piano Concerto*, at its public première in December 1808 he performed the piano part very ‘capriciously’ according to his pupil Carl Czerny, playing many more notes than are in the printed edition. For the *Violin Concerto*, meanwhile, he was persuaded by Muzio Clementi to produce an arrangement of the solo part for piano so that the work could be performed equally as a violin concerto or piano concerto.

The *Fourth Piano Concerto* is notable for introducing a new and unusually close relationship between soloist and orchestra. Beethoven signals this new approach right at the outset of the work, where he breaks with all recent tradition by introducing the piano on its own, before the orchestra has played a note. The piano’s opening five-bar phrase is then answered by a five-bar phrase in the orchestra, setting in motion the interchange of motifs that is such a prominent part of this concerto. At the end of the first large orchestral passage or ‘ritornello’ there was customarily a clear break before the soloist’s entry, but this time the soloist creeps in before the orchestra has been able to resolve the final discord of its *ritornello*. Sim-

ilar exchanges of ideas can be found in the rest of the movement, although it never departs far from the traditional concerto first-movement pattern, in which the main sections are dominated by either the soloist or the orchestra.

In the second movement the exchanges continue, but in a new way. This time the orchestra begins (again with a five-bar phrase), angry and strident, and it is answered by a gentle, pleading phrase from the piano. During the rest of this short movement the angry orchestra is gradually pacified by recurrent interjections of tender music from the piano, and is subdued completely by the end. The rhetorical implications are so strong that some have suggested that the music portrays Orpheus placating the Furies – a scene made popular in Gluck's opera *Orfeo ed Euridice* (1762), where the Furies begin with similarly angry music in unison, before being gradually placated by Orpheus's sweet music. But there are no indications from Beethoven that he was trying to portray the Orpheus myth here, and it is preferable not to relate the movement to a single myth but to see it as symbolic of any and every situation where 'a soft answer turneth away wrath' (Proverbs, 15:1).

The finale at last introduces a sense of much greater power. This is mainly due to the addition of trumpets and timpani, which had been silent up to this point. Beethoven was evidently well pleased with this new procedure, for he added extra instruments again the following year in the finale of another orchestral work – the *Fifth Symphony*.

The concerto was performed privately in a concert in March 1807, but it had to wait until Beethoven's great benefit concert of 22nd December 1808 for its public première. Precisely what extra notes he played on this occasion will never be known, but a clear indication comes from his copyist's orchestral score, which had earlier been used for preparing the original printed edition. The middle movement of this score is missing (as is Beethoven's autograph score), but the outer movements contain numerous sketchy annotations in Beethoven's hand, showing many extra notes that evidently correspond to what he played at the concert. (An alternative theory,

that these revisions relate to a version for piano and string quintet, must be rejected, since Beethoven would have indicated any revisions for this version in the piano-and-quintet score; they would have been useless in the full score.) Some of these sketchy annotations were long considered indecipherable, but I succeeded in publishing a transcription of all of them, and it is this version that is used for the present recording. It shows that, however perfect we might have thought this concerto was, Beethoven could always find ways of improving it, for this revised version of 1808 is strikingly inventive, and more sparkling, virtuosic and sophisticated than the standard one.

The *Violin Concerto* was composed for the violinist Franz Clement, perhaps in gratitude to Clement for including the *Eroica Symphony* in a concert that he had put on in 1805. It is sometimes thought that Clement had a hand in creating the solo part, but there is no evidence for this, and Beethoven almost certainly devised it entirely himself. He had studied the violin for many years, even though his skill on this instrument never matched that on the piano, and he was thoroughly acquainted with what was suitable for it. The result is a solo part that is difficult without being overtly showy, and it has become one of the most successful violin concertos of all time.

Like the *Fourth Piano Concerto*, it begins unexpectedly, this time with four strokes on solo timpani. These notes seem like mere preparation, but they prove to form one of the main motifs of the entire first movement, and they also provide the background to several of the other motifs. As in the *Fourth Piano Concerto*, the opening orchestral *ritornello* does not conclude with a clear cadence but is interrupted by the soloist entering above an unresolved chord. Thereafter the movement, though in the standard form, is much more symphonic than usual. There is a greater sense of thematic development (as in a symphony) rather than decoration and elaboration such as typically pervade concertos of the period, as the main motifs are ingeniously intertwined and explored, while the opening timpani motif seems to bind everything together.

The second movement consists of a theme and three variations, followed by a beautiful rhapsodic closing section that is too long to be dismissed as a mere coda. This section then leads straight into the rondo finale – an energetic dance – without a break.

Having completed the concerto in 1806, Beethoven was visited by Clementi in April 1807. Clementi, besides being a composer and pianist, ran a music publishing business in London, and bought several of Beethoven's works for publication at that meeting. He also asked Beethoven to produce a piano version of the *Violin Concerto*, so as to make the work more widely available. Beethoven agreed, and worked on the arrangement during that summer, modifying the violin part slightly while doing so. It was then published in this dual form the following year, as a concerto for violin or piano, although Clementi's own edition was somewhat delayed. In April 1808 Beethoven's friend Stephan von Breuning, a talented violinist, married Julie von Vering, a pianist, and Beethoven dedicated the concerto to them on publication, perhaps as a wedding present – the violin version to Stephan and the piano version to Julie.

Neither the *Fourth Piano Concerto* nor the *Violin Concerto* was published with cadenzas. In 1809, however, Archduke Rudolph, to whom the *Fourth Piano Concerto* was dedicated, persuaded Beethoven to compose cadenzas for all his piano concertos (except No. 5, which did not need one), including the piano version of the *Violin Concerto*. Thus, although Beethoven never composed cadenzas for the *Violin Concerto* itself, they do exist for the piano version and are used in this recording. The one for the first movement is unique, for it includes a part for timpani as well as piano, reminding us of that timpani solo that began the entire work. The cadenza linking the second movement to the finale is almost equally remarkable, for the cadenza material is gradually and surreptitiously transformed into the main finale theme. It seems that Beethoven was never short of original and arresting ideas.

© Barry Cooper 2009  
Professor of Music, University of Manchester

## Ronald Brautigam on Performance Practice in Beethoven's Piano Concertos

This is the third of four discs on which Ronald Brautigam performs Beethoven's works for piano and orchestra. Parallel to these recordings, Brautigam is also recording the complete music for solo piano, but for that highly acclaimed series he has chosen to play on copies of instruments from Beethoven's own time.

**Q:** *To what extent do your interpretations depend on whether you are playing an historical or a modern instrument?*

**RB:** 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. In the end, however, 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 ongoing project of recording the Beethoven sonatas on the fortepiano?*

**RB:** 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. 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?*

**RB:** By playing the concertos on modern instruments, a key aspect of historical performance is missing. However, with a conductor and soloist who are highly ex-

perienced 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.

**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:** 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 a 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 the orchestra.

---

**Ronald Brautigam**, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and the USA – with Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award.

Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for close to 20 years.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the forte piano, 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-Elysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 30 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the forte piano, the complete piano works of Mozart and Haydn. The year 2004 saw the release of the first of a 17-CD Beethoven cycle, also on the forte piano. This series immediately became established as the reference recording as far as forte piano cycles are concerned, and many reviewers have made even greater claims for it, as in the American magazine *Fanfare*: 'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.'

The **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) was founded in 1912. It is regarded as one of the most exciting orchestras in Scandinavia, and has given numerous world première performances. Its present chief conductor is Alan Buribayev, and other renowned conductors who have appeared regularly with the orchestra include Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling and Paavo Järvi. The Norrköping Symphony Orchestra often performs at the Stockholm Concert Hall, and internationally it has appeared at the Linz Bruckner Festival as well as undertaking tours to Japan and China. Since 1994 the orchestra has been based in the Louis De Geer Concert Hall. Situated in Norrköping's unique historic industrial district, this former paper mill was adapted especially to the orchestra's requirements, and is widely regarded as Sweden's most beautiful concert venue. 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, more recently, *The Flight of Icarus*, a disc of works by the British composer John Pickard.

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.

**B**eethoven komponierte zwei Konzerte im Jahr 1806 – ein höchst erstaunliches Schaffensjahr, in dem auch seine *Vierte Symphonie*, die „*Rasumowsky*“-Quartette und die zweite Fassung seiner Oper *Fidelio* entstanden. Am Anfang des Jahres arbeitete er an seinem *Vierten Klavierkonzert*, mit dem er sich bereits seit 1804 beschäftigte; am Ende des Jahres komponierte er noch rasch ein *Violinkonzert*, so dass es am 23. Dezember 1806 aufgeführt werden konnte. Die beiden Konzerte haben einige weitere Gemeinsamkeiten. Anders als die *Eroica-Symphonie* und die gewaltige „*Waldstein*“-Sonate aus den Jahren 1803/04 sind beide Konzerte recht sanfte Werke, obschon sie sehr lange erste Sätze aufweisen – ein typisches Merkmal für Beethovens mittlere Schaffensperiode. Beide wurden 1808 veröffentlicht und am 10. August desselben Jahres vom Verlag (Bureau des Arts et d’Industrie) annonciert. Darüber hinaus kehrte Beethoven einige Zeit nach ihrer Fertigstellung zu beiden Konzerten zurück, um für bestimmte Zwecke je neue Fassungen zu erstellen – und diese späteren Fassungen wurden auf der vorliegenden CD eingespielt. Dem Zeugnis seines Schülers Carl Czerny zufolge gestaltete Beethoven den Klavierpart des *Vierten Klavierkonzert* bei der öffentlichen Erstaufführung sehr „muthwillig“ und spielte erheblich mehr Töne als jene, die im Druck erschienen. Im Falle des *Violinkonzerts* ließ er sich von Muzio Clementi überreden, den Solopart für Klavier zu bearbeiten, auf dass das Werk ebenso als *Violinkonzert* wie als *Klavierkonzert* aufgeführt werden konnte.

Auf bemerkenswerte Weise stellt das *Vierte Klavierkonzert* eine neue und ungewöhnlich enge Beziehung zwischen Solist und Orchester her. Beethoven kündigt diesen neuen Ansatz gleich zu Beginn des Werks an: Im Bruch mit allen neueren Traditionen setzt das Klavier allein ein – noch bevor das Orchester auch nur einen Ton gespielt hat. Die fünfaktige Phrase des Klaviers wird von einer fünfaktigen Phrase des Orchesters beantwortet, womit jener motivische Austausch beginnt, der in diesem Konzert eine so bedeutende Rolle spielt. Am Ende des ersten großen Orchesterabschnitts bzw. -ritornells ist vor dem Einsatz des Solisten herkömmlicher-

weise eine deutliche Zäsur vorgesehen; hier aber schleicht sich der Solist ein, bevor dem Orchester die Schlussdissonanz seines Ritornells aufzulösen vergönnt ist. Ein ähnlicher Gedankenaustausch findet sich auch im weiteren Verlauf des Satzes, der sich freilich nicht vom traditionellen Modell eines ersten Konzertsatzes entfernt, in dem die Hauptteile entweder vom Solisten oder vom Orchester dominiert werden.

Im zweiten Satz setzt sich dieser Austausch fort, wiewohl auf neue Weise. Nun beginnt das Orchester (wiederum mit einer fünftaktigen Phrase) – zornig und scharf, worauf eine sanfte, flehentliche Phrase des Klaviers antwortet. Im weiteren Verlauf dieses kurzen Satzes wird das zornige Orchester durch wiederholte Einwürfe zarter Klaviermusik allmählich beruhigt und schließlich vollkommen gebändigt. Die rhetorischen Assoziationen sind so stark, dass behauptet wurde, die Musik schildere, wie Orpheus die Furien besänftige – eine Szene, die durch Glucks Oper *Orfeo ed Euridice* (1762) berühmt geworden war, wo die Furien mit ähnlich zorniger Musik anheben, um dann allmählich durch Orpheus' süße Klänge milde gestimmt zu werden. Doch es gibt keinerlei Anzeichen dafür, dass Beethoven hier den Orpheus-Mythos darstellen wollte, und so sollte man den Satz nicht auf einen einzigen Mythos beziehen, sondern ihn eher als ein Symbol für jedwede Situation verstehen, wo „eine gelinde Antwort den Zorn stillet“ (Sprüche 15,1).

Das Finale schließlich liefert einen Eindruck von weit größerer Stärke. Dies verdankt sich vor allem dem Hinzutritt von Pauken und Trompeten, die bis dahin stumm geblieben waren. Beethoven hat dieses neue Maßnahmen offenbar sehr gefallen, führte er doch im folgenden Jahr im Finale eines anderen Orchesterwerks – der *Fünften Symphonie* – wiederum neue Instrumente ein.

Das Konzert wurde im März 1807 in privatem Kreis aufgeführt; seine öffentliche Uraufführung erlebte es erst bei Beethovens großem Benefizkonzert am 22. Dezember 1808. Welche zusätzlichen Töne Beethoven bei diesem Anlass genau spielte, werden wir nie erfahren, doch die Orchesterpartitur seines Kopisten, die für die Vorbereitung der ersten Druckausgabe verwendet wurde, gibt hierauf einen

deutlichen Hinweis. Der Mittelsatz dieser Partitur fehlt (wie auch Beethoven Partiturmanuskript), aber die Außensätze enthalten zahlreiche skizzierte Anmerkungen von Beethovens Hand – und auch zahlreiche weitere Noten, die augenscheinlich dem entsprechen, was er im Konzert spielte. (Eine andere Theorie, derzu folge sich diese Revisionen auf eine Fassung für Klavier und Streichquintett beziehen, muss dagegen zurückgewiesen werden, weil Beethoven jegliche Revision für diese Fassung in jene Partitur notiert haben würde; in der Orchesterpartitur wären sie nutzlos.) Einige dieser skizzhaften Anmerkungen galten lange Zeit als nicht zu entziffern, doch es ist mir gelungen, sie alle zu transkribieren; diese Fassung wurde bei der vorliegenden Einspielung verwendet. Für wie vollkommen auch immer wir dieses Konzert gehalten haben mögen – Beethoven verstand sich immer auf eine Verbesserung, denn diese revidierte Fassung aus dem Jahr 1808 ist höchst einfallsreich und dabei brillanter, virtuoser und raffinierter als die herkömmliche Fassung.

Das *Violinkonzert* wurde für den Violinisten Franz Clement komponiert, vielleicht zum Dank dafür, dass dieser die *Eroica-Symphonie* 1805 in ein von ihm veranstaltetes Konzert aufgenommen hatte. Für die Annahme, dass Clement bei der Gestaltung des Soloparts beteiligt gewesen wäre, gibt es keinerlei Indiz; mit großer Wahrscheinlichkeit hat Beethoven ihn zur Gänze selber geschrieben. Er hatte viele Jahr lang Violine studiert, obwohl seine Fertigkeit auf diesem Instrument die auf dem Klavier nicht erreichte, und war mit ihren Möglichkeiten sehr vertraut. Das Ergebnis ist ein Solopart, der schwierig ist, ohne virtuos zu prunken – und eines der erfolgreichsten Violinkonzerte überhaupt.

Wie das *Vierte Klavierkonzert* beginnt es überraschend: Hier erklingen vier Paukenschläge. Diese vier Töne wirken wie eine bloße Vorbereitung, aber sie erweisen sich als eines der Hauptmotive des gesamten ersten Satzes und als Hintergrund für etliche der anderen Motive. Wie im *Vierten Klavierkonzert* endet das anfängliche Ritornell des Orchesters nicht mit einer klaren Kadenz, sondern wird vom Einsatz des Solisten über einem unaufgelösten Akkord unterbrochen. Es entfaltet sich ein

Satz, der trotz seiner formalen Traditionenverbundenheit weit symphonischer angelegt ist als üblich. Die thematische Arbeit spielt (wie in der Symphonie) eine größere Rolle als etwa Verzierung und ausschmückende Fortspinnung, wie sie für die Solo-Konzerte jener Zeit typisch sind; die Hauptmotive werden geistreich verflochten und erkundet, während das eröffnende Paukenmotiv alles zusammenzuhalten scheint.

Der zweite Satz besteht aus einem Thema und drei Variationen, worauf ein wunderschöner rhapsodischer Schlussteil folgt, der zu lange ist, um als bloße Coda tituliert zu werden. Dieser Teil führt geradewegs und ohne Pause in das Rondo-Finale, einen energiegeladenen Tanz.

Nach der Fertigstellung des Konzert im Jahr 1806 erhielt Beethoven im April 1807 den Besuch Clementis. Clementi war ein Komponist und Pianist, der zudem in London einen Musikverlag führte; bei diesem Treffen kaufte er bei Beethoven mehrere Werke zur dortigen Veröffentlichung. Außerdem bat er Beethoven, den Solopart des Violinkonzerts für Klavier zu adaptieren, um dem Werk eine größere Verbreitung zu ermöglichen. Beethoven willigte ein und arbeitete in jenem Sommer an der Klavierfassung, wobei er den Violinpart geringfügig änderte. In doppelter Form – als Konzert für Violine oder Klavier – wurde es im folgenden Jahr veröffentlicht, obwohl Clementis eigene Ausgabe sich etwas verzögerte. Im April 1808 heiratete Beethovens Freund Stephan von Breuning (ein begabter Violinist) Julie von Vering (eine Pianistin), und Beethoven widmete ihnen das Konzert bei seiner Veröffentlichung vielleicht als ein Hochzeitsgeschenk – die Violinfassung Stephan und die Klavierfassung Julie.

Weder das *Vierte Klavierkonzert* noch das *Violinkonzert* wurden mit Kadenzzen veröffentlicht. Im Jahr 1809 allerdings veranlasste der Widmungsträger des *Vierten Klavierkonzerts*, Erzherzog Rudolph, Beethoven dazu, Kadenzzen für sämtliche seiner Klavierkonzerte (außer für Nr. 5, das keine benötigte) und auch für die Klavierfassung des *Violinkonzerts* zu komponieren. Obwohl Beethoven also keine Kadenzzen speziell für das *Violinkonzert* schrieb, konnten bei der vorliegenden Einspielung die

existenten Kadenzen für die Klavierfassung verwendet werden. Die Kadenz für den ersten Satz ist recht einzigartig, denn sie enthält neben dem Klavier- auch einen Paukenpart, der uns an das Paukensolo erinnert, mit dem das Konzert begann. Die Kadenz, die den zweiten Satz mit dem Finale verbindet, ist fast ebenso ungewöhnlich, verwandelt sich ihr Material doch klammheimlich in das Hauptthema des Finales. Beethoven hatte offenkundig keinen Mangel an originellen, fesselnden Ideen.

© Barry Cooper 2009

*Professor für Musik an der University of Manchester*

### Ronald Brautigam über aufführungspraktische Aspekte der Beethovenschen Klavierkonzerte

Die vorliegende Aufnahme ist die dritte von vier CDs, auf denen Ronald Brautigam Werke für Klavier und Orchester von Beethoven interpretiert. Parallel zu diesen Einspielungen nimmt Brautigam auch das Gesamtwerk für Klavier solo auf, hat für diese hoch gelobte Reihe jedoch Nachbauten von Instrumenten aus Beethovens Zeit ausgewählt.

**Frage:** *Inwiefern sind Ihre Interpretationen davon beeinflusst, ob sie ein historisches oder ein modernes Instrument spielen?*

**RB:** Wenn ich Beethoven auf dem modernen Klavier spiele, versuche ich nach Möglichkeit, alle technischen Aspekte des Fortepianospels einfließen zu lassen: schärferer, kürzerer Anschlag, härtere Artikulation und ein Gefühl für Dynamik. Ein Fortissimo auf einem Fortepiano ist beispielsweise sanfter, gleichzeitig aber schärfer und lebhafter als auf einem modernen Klavier. Letzten Endes aber sitzt die Interpretation zwischen den Ohren und hängt nicht so sehr von dem Instrument ab, das man spielt.

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

**RB:** 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. Durch den langen Prozess der Vorbereitung auf die Solo-Aufnahmen kann ich erheblich flüssiger „Beethoven“ sprechen, 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?

**RB:** Bei der 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 bereit 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.

**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:** 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 Anord-

nung, 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 positioniert ist.

---

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

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

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Elysées 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 **Norrköping Symphony Orchestra** (SON) wurde 1912 gegründet. Es gilt als eines der aufregendsten Orchester Skandinaviens und hat zahlreiche Werke uraufgeführt. Sein derzeitiger Chefdirigent ist Alan Buribayev; zu den renommierten Dirigenten, die regelmäßig mit dem Orchester auftreten, gehören Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling und Paavo Järvi. Das Norrköping Symphony Orchestra spielt häufig im Stockholmer Konzerthaus; auf internationaler Ebene war es beim Brucknerfest Linz zu Gast und hat Tourneen nach Japan und China unternommen. Seit 1994 residiert das Orchester im Louis De Geer Konzerthaus. Diese ehemalige Papiermühle, in Norrköpings einzigartigem historischen Industriegebiet gelegen, wurde speziell den Anforderungen des Orchesters angepasst und gilt allgemein als schönster Konzertsaal Schwedens. Zu den zahlreichen Aufnahmen, die das Orchester bei BIS vorgelegt hat, gehören hoch gelobte CDs mit den Orchesterwerken des schwedischen Komponisten Ingvar Lidholm, die Symphonien Nino Rotas und, in jüngerer Zeit, *The Flight of Icarus*, eine CD mit Werken des britischen Komponisten John Pickard.

Der britische Dirigent **Andrew Parrott** hat sich vor allem aufgrund seiner bahnbrechenden Aktivitäten im „vorklassischen“ Repertoire (von Machaut bis Händel) mit seinen 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 Orches-

tern, 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 war er Assistent des Komponisten Sir Michael Tippett.

**B**eethoven composa deux concertos en 1806 – une année stupéfiante au cours de laquelle il écrivit aussi sa *Symphonie no 4*, les *Quatuors « Razumovsky »* et la seconde version de l'opéra *Fidelio*. Au début de l'année, son travail portait sur son *Concerto pour piano no 4* qu'il avait déjà commencé à esquisser en 1804 ; et vers la fin de l'année il composa rapidement un *concerto pour violon* en temps pour qu'il soit joué le 23 décembre 1806. Ces deux concertos ont plusieurs autres traits en commun. Contrairement à la majestueuse *Symphonie « Héroïque »* et à la musculeuse *Sonate « Waldstein »* de 1803–4, les deux concertos sont des œuvres tout à fait douces malgré la longueur de leur premier mouvement, une caractéristique de beaucoup de compositions de la période intermédiaire de Beethoven. Les deux sortirent de l'imprimerie en 1808 et furent annoncés ensemble par l'éditeur (le Bureau des Arts et d'Industrie) le 10 août de cette année-là. De plus, Beethoven retourna aux deux concertos quelque temps après les avoir terminés pour en faire de nouvelles versions pour des raisons spécifiques, et ce sont ces versions ultérieures qui sont présentées sur ce disque. A la création publique du *Concerto pour piano no 4* en décembre 1808, Beethoven exécuta la partie de piano très « capricieusement » selon son élève Carl Czerny, jouant beaucoup plus de notes que ce qui se trouvait dans l'édition imprimée. Entretemps, Muzio Clementi le convainquit de faire un arrangement de la partie solo pour piano de sorte que l'œuvre puisse être également interprétée comme concerto pour violon ou pour piano.

Le *Concerto pour piano no 4* est remarquable pour son introduction d'un lien nouveau et particulièrement étroit entre soliste et orchestre. Beethoven présente cette nouveauté dès le début de l'œuvre où il rompt avec la tradition établie en introduisant le piano seul, avant que l'orchestre ait joué la moindre note. L'orchestre répond à la phrase introductory de cinq mesures du piano par une phrase de cinq mesures, mettant en branle l'alternance de motifs, caractéristique si dominante dans ce concerto. Une pause marquante avait l'habitude de séparer la fin du premier grand passage orchestral ou « ritournelle » de l'entrée du soliste mais, ici, le

solistes se glisse furtivement avant que l'orchestre ait pu résoudre l'accord final de sa ritournelle. On peut trouver des échanges semblables d'idées dans le reste du mouvement même s'il ne s'éloigne jamais de la forme traditionnelle du premier mouvement d'un concerto où les sections principales sont dominées soit par le soliste ou par l'orchestre.

L'échange continue dans le second mouvement mais d'une nouvelle manière. L'orchestre commence cette fois (avec une autre phrase de cinq mesures), irrité et strident et le piano lui répond par une douce phrase suppliante. Au cours du reste de ce court mouvement, de fréquentes interjections de musique tendre au piano apaisent graduellement la fureur de l'orchestre qui est complètement adouci à la fin. Les implications rhétoriques sont si fortes qu'on a suggéré que la musique décrive Orphée apaisant les Furies – une scène popularisée dans l'opéra *Orfée et Eurydice* de Gluck (1762) où les Furies entrent à l'unisson dans une musique semblablement colérique avant d'être graduellement apaisées par la douce musique d'Orphée. Mais Beethoven n'a en rien indiqué qu'il essayait de décrire le mythe d'Orphée ici et il est préférable de ne pas relier le mouvement à un récit quelconque mais de le voir comme symbolique de toute situation où «une aimable réponse apaise la fureur» (Proverbes, 15:1).

Le finale introduit enfin un sens de puissance beaucoup plus grande. Ceci est dû surtout à l'addition de trompettes et de timbales qui se sont tués jusqu'ici. Beethoven était manifestement heureux de cette nouvelle façon de faire car il ajouta d'autres instruments encore l'année suivante dans le finale d'une autre œuvre orchestrale – la *Symphonie no 5*.

Le concerto fut joué en privé à un concert en mars 1807 mais la création publique dut attendre jusqu'au grand concert de charité de Beethoven le 22 décembre 1808. On ne saura jamais précisément quelles notes supplémentaires il a joué à cette occasion mais une claire indication provient de la partition pour orchestre de son copiste qui avait été utilisée précédemment pour préparer l'édition imprimée

originale. Il manque le mouvement du milieu de cette partition (comme aussi la partition autographe de Beethoven) mais les mouvements externes renferment de nombreuses annotations sommaires de la main de Beethoven, montrant plusieurs notes supplémentaires qui correspondent évidemment à ce qu'il a joué au concert. (Une théorie alternative, à l'effet que ces révisions visent une version pour piano et quintette à cordes, doit être rejetée puisque Beethoven aurait indiqué toute révision pour cette version dans la partition de piano et quintette ; elles auraient été inutiles dans la partition complète). Certaines de ces annotations incomplètes furent longtemps considérées comme indéchiffrables mais j'ai réussi à en publier une transcription et c'est cette version qui est utilisée pour le présent enregistrement. Cela montre que, aussi parfait que ce concerto nous eût semblé, Beethoven pouvait toujours trouver des manières de l'améliorer car cette version révisée de 1808 est d'une imagination frappante et plus pétillante, virtuose et raffinée que la version plus courante.

Le *Concerto pour violon* fut composé pour le violoniste Franz Clement, peut-être pour le remercier d'avoir inclu la *Symphonie « Héroïque »* dans un concert qu'il préparait pour 1805. On pense parfois que Clement aurait joué un rôle dans la composition de la partie soliste mais il n'en existe aucune évidence et il est presque certain qu'elle sortit entièrement du génie de Beethoven. Il avait étudié le violon pendant plusieurs années, même si son habileté sur cet instrument n'alla jamais de pair avec celle qu'il avait au piano, et il savait précisément ce qui convenait à l'instrument. Le résultat est une partie soliste difficile sans être ouvertement tape-à-l'œil, et le *Concerto pour violon* est devenu l'un des plus réussis de tous les temps.

Comme le *Concerto pour piano no 4*, celui pour violon commence à l'improvisiste, cette fois avec quatre coups de timbale solo. Ces notes répétées semblent n'être qu'une préparation mais elles en viendront à former un des motifs principaux du premier mouvement en entier et elles servent aussi de fond à plusieurs des autres motifs. Tout comme dans le *quatrième concerto*, la première ritournelle orchestrale

ne renferme pas de cadence proprement dite mais le soliste l'interrompt en entrant sur un accord non résolu. Après cela, quoique dans la forme usuelle, le mouvement est beaucoup plus symphonique qu'à l'habitude. On y trouve un accroissement de développement thématique (comme dans une symphonie) plutôt que la décoration et l'élaboration typiques des concertos de l'époque, car les motifs principaux s'en-trelacent et sont explorés avec ingéniosité tandis que le motif premier aux timbales semble tout relier.

Le second mouvement consiste en un thème et trois variations, suivies d'une ravissante section terminale rhapsodique trop longue pour n'être qu'une simple coda. Cette section mène sans interruption au rondo du finale, une danse énergique.

Ayant terminé le concerto en 1806, Beethoven reçut la visite de Clementi en avril 1807. En plus d'être compositeur et pianiste, Clementi dirigeait aussi une maison d'édition musicale à Londres et il rapporta, de cette rencontre, plusieurs des œuvres de Beethoven pour les publier. Il demanda aussi à Beethoven de faire une version pour piano du *Concerto pour violon* afin de rendre l'œuvre plus largement accessible. Beethoven accepta et travailla à l'arrangement au cours de l'été, modifiant légèrement ce faisant la partie de violon. Les deux versions sortirent ensuite l'année suivante, soit comme concerto pour violon et concerto pour piano, quoique l'édition propre de Clementi fût un peu retardée. En avril 1808, un ami de Beethoven, le talentueux violoniste Stephan von Breuning, épousa la pianiste Julie von Vering et Beethoven leur dédia le concerto à sa publication, peut-être en cadeau de noces – la version pour violon à Stephan et celle pour piano à Julie.

Ni le *Concerto pour piano no 4* ni le *Concerto pour violon* ne fut publié avec des cadences. En 1809 cependant, l'archiduc Rudolphe, dédicataire du *quatrième concerto pour piano*, persuada Beethoven de composer des cadences pour tous ses concertos pour piano (sauf le *cinquième* qui n'en avait pas besoin), incluant la version pour piano du *Concerto pour violon*. C'est pourquoi, même si Beethoven n'a jamais composé de cadences pour le *Concerto pour violon* proprement dit, elles

existent dans la version pour piano et sont utilisées sur ce disque. Celle du premier mouvement est unique car elle inclut une partie pour timbales et pour piano, nous rappelant ce solo de timbale qui ouvre l'œuvre. La cadence reliant le second mouvement au finale est presque aussi remarquable car le matériel de la cadence est graduellement et subrepticement transformé en principal thème final. Il semble que Beethoven ne manquait jamais d'idées originales et saisissantes.

© Barry Cooper 2009

*Professeur de musique, Université de Manchester*

### Ronald Brautigam sur la pratique d'exécution des concertos pour piano de Beethoven

Ce disque est le troisième de quatre sur lesquels Ronald Brautigam interprète des œuvres de Beethoven pour piano et orchestre. En plus de ces disques, Brautigam enregistre aussi l'intégrale des pièces pour piano solo mais, pour cette série chaleureusement saluée, il a choisi de jouer sur des copies d'instruments de l'époque de Beethoven.

**Q :** *A quel point vos interprétations dépendent-elles d'un instrument historique ou moderne ?*

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

**Q :** Votre approche de ces concertos a-t-elle changé suite à votre travail avec les sonates de Beethoven sur le piano-forte ?

**RB :** 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 ?

**RB :** Il manque un aspect capital de l'exécution historique quand on joue les concertos sur des instruments modernes. Quand cependant un chef et un soliste ont beaucoup d'expérience dans le domaine de la musique d'époque et qu'un orchestre est plus que disposé à expérimenter sans vibrato, avec différents coups d'archet, etc., je suis convaincu qu'à la fin, le résultat sera tout aussi satisfaisant. Après tout, un instrument n'est que ce que le mot signifie, une machine servant à donner vie à la musique du compositeur.

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

**RB :** Je crois fermement que le compositeur désirait de la musique de chambre plutôt qu'une lutte entre l'orchestre et le soliste. Quand je joue les concertos avec un orchestre moderne, sur un piano moderne, j'essaie de capter 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. Grâce à cette

disposition merveilleusement interactive, les musiciens sont en contact bien plus étroit avec le pianiste que dans un « emplacement de concert » régulier où le pianiste est assis devant l'orchestre.

---

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

Ronald Brautigam joue souvent avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs distingués dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis près de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Elysées.

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. »

Fondé en 1912 et considéré comme l'un des orchestres les plus excitants de la Scandinavie, l'**Orchestre Symphonique de Norrköping** (OSN) a donné de nombreuses créations mondiales. Son chef actuel est Alan Buribayev et d'autres chefs renommés qui ont dirigé régulièrement l'orchestre renferment Herbert Blomstedt, Franz Welser-Möst, Leif Segerstam, Daniel Harding, Ole Kristian Ruud, Lü Jia, Andrew Litton, Sixten Ehrling et Paavo Järvi. L'Orchestre Symphonique de Norrköping joue souvent à la Salle de concert de Stockholm ; sur la scène internationale, il s'est produit au festival Bruckner de Linz et a fait des tournées en Chine et au Japon. Depuis 1994, l'orchestre réside à la salle de concert Louis De Geer. Située dans le district industriel historique unique de Norrköping, cette ancienne usine de pâte à papier fut adaptée spécialement aux demandes de l'orchestre et est considérée en général comme la plus belle salle de concert de la Suède. Parmi les nombreux enregistrements de l'orchestre sur étiquette BIS, on distingue les sorties chaleureusement saluées de la production pour orchestre du compositeur suédois Ingvar Lidholm, les symphonies de Nino Rota et, plus récemment, *The Flight of Icarus*, un disque d'œuvres du compositeur britannique John Pickard.

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.

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES



PIANO CONCERTOS Nos 1 & 3  
BIS-SACD-1692

Empfehlung des Monats *Fono Forum*  
Opus d'Or *Opus Haute Définition*  
Disco excepcional *Scherzo*

„Hier reichen sich mozartische Anmut und Haydns Spiritualität die Hand ... Eine Sternstunde.“ *Fono Forum*  
‘These well-known works emerge as if freshly minted... there will always be space for versions as searching and invigorating as these.’ *International Record Review*  
‘A unique and, perhaps, revelatory take on the music.’ *Fanfare*

« Ce disque s'écoute avec curiosité et gourmandise : depuis combien de temps cela ne nous était-il arrivé avec des concertos de Beethoven ? » *Diapason*



PIANO CONCERTOS WoO4 AND NO. 2  
BIS-SACD-1792

‘a performance of the *Second Concerto*’s solo part that’s as lively and attractive as anyone has yet recorded on a modern instrument.’ *ClassicsToday.com*

[Brautigam’s] account of the *B flat Concerto* is almost as good as Serkin’s account with Ormandy, which is saying something... A terrific disc.’ *Gramophone*

„Eine grandiose Einspielung, die Brautigam hier stilgerecht zu gestalten versteht und die zeigt, welch grossartiger Pianist er ist.“ *Piano News*

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

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

**RECORDING DATA****Recording:**

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

Piano technician: Günter Ingo

Producer: Ingo Petry

Sound engineer: Thore Brinkmann

**Equipment:**

Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;  
MADI optical cabling; Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;  
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

**Post-production:**

Editing: Bastian Schick

Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

**Executive producer:** Robert Suff**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover texts: © Barry Cooper 2009

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](mailto:info@bis.se) [www.bis.se](http://www.bis.se)

BIS-SACD-1693 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1693