



B E E T H O V E N
PIANO CONCERTO No. 5
CHORAL FANTASIA

RONALD BRAUTIGAM
NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW PARROTT



SUPER AUDIO CD

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

PIANO CONCERTO No. 5 IN E FLAT MAJOR, Op. 73 34'23
‘EMPEROR’

- [1] I. *Allegro* 18'18
- [2] II. *Adagio un poco mosso* 6'19
- [3] III. *Rondo. Allegro* 9'40

- [4] CHORAL FANTASIA IN C MINOR, Op. 80 17'26
for piano, chorus and orchestra

TT: 52'38

RONALD BRAUTIGAM *piano*

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA
ANDREW PAROTT *conductor*

ERIC ERICSON CHAMBER CHOIR HANS VAINIKAINEN *chorus-master*

Soloists:

HANNAH HOLGERSSON *soprano* · MARIE OLHANS *mezzo-soprano*
MARIA SANNER *alto* · MIKAEL STENBAEK *tenor*
GUNNAR BIRGERSSON *baritone* · OVE PETTERSSON *bass*

INSTRUMENTARIUM
Grand Piano: Steinway D

In December 1808 Beethoven prepared a large-scale benefit concert or *Akademie* at the Theater an der Wien in Vienna. The programme was to include most of his recent orchestral compositions, which had never previously been performed in public – notably his *Fifth* and *Sixth Symphonies* and his *Fourth Piano Concerto*. Another recent work was his *Mass in C*, and so he included two movements from this. He did not want to end up with a rag-bag of miscellaneous items, however, as in some concerts, and so he designed a carefully constructed programme with a definite shape to it. He placed a symphony at the beginning of each half, and a movement from the *Mass* in the middle of each half. The first half was to end with the *Fourth Piano Concerto*, but he needed a work to provide a fitting conclusion for the whole concert, using all the vocal and instrumental forces already present – orchestra, piano, chorus and vocal soloists. Nothing suitable was available, and so he hurriedly composed a new work for the occasion. This was his *Choral Fantasia*, which fulfils all the requirements admirably. It was a resounding success at its première on 22nd December 1808, although the limited amount of rehearsal time resulted in the performance breaking down completely at one point, so that the players had to begin again. Everything went more smoothly at the second attempt.

Like the *Fifth Symphony* that had been heard earlier in the evening, the *Choral Fantasia* begins in C minor but ends in C major. It opens with an extended piano solo, but this must have been improvised on the night by Beethoven, for the sketches for the published version of this section were not made until the middle of the following year, long after the main body of sketches for the work. During this piano introduction the music seems to grope around in darkness, with only fragments of melody that might be picked out from a texture dominated by arpeggios and broken chords with occasional cadenza-like runs. Eventually the orchestra creeps in, beginning with the bass strings, and engages in dialogue with the piano (recalling the dialogue in the slow movement of the *Fourth Piano Concerto*, also heard earlier in the evening).

The mood suddenly changes with a bold entry from the horns, using a three-note motif that is soon taken up by the piano and heralds the beginning of a simple, almost folk-like melody, firmly placed in C major. This melody had actually originated as part of a song (*Gegenliebe*, WoO 118) that Beethoven composed several years earlier and left unpublished, and it seems likely that shortage of time induced him to reuse this rather than invent a new melody. The theme is played first by the piano and then used as the basis for a set of variations, beginning as follows:

- Var. 1: flute solo with piano
- Var. 2: oboes with piano
- Var. 3: clarinets and bassoon
- Var. 4: string quartet
- Var. 5: full orchestra (without piano).

There then follows a series of interludes alternating with further variations – one in C minor, a slow one in A major, and a march-like one in F. At last, back in C major, solo voices enter: two sopranos and contralto for Var. 9, two tenors and bass for Var. 10, and finally the whole chorus for Var. 11, which is followed by an extended development and coda. The text for this final vocal section was written specially for the work, and Beethoven's sketches suggest that he had already composed much of the music before he received the poem, which is reported to be by the Viennese poet Christoph Kuffner (1777–1846). Some have doubted the authorship, since the poem does not appear in Kuffner's collected works of 1845, but it is easy to imagine Kuffner not bothering to include such a slight poem composed for a specific occasion.

The *Choral Fantasia* as a whole is highly original in construction, while its similarities to the finale Beethoven's *Ninth Symphony* have been noted by many. In both works a series of instrumental variations on a song-like theme leads to the introduction of voices for further variations, in an elaborate musical design. More so than

the *Ninth Symphony*, however, the *Choral Fantasia* portrays a wonderful sense of progress from darkness to light – the light of wisdom and knowledge, of beauty and art, of peace and joy. As the text says, where the magic of music combines with the inspiration of the word, night and storms turn to light. There is a famous portrait of Beethoven by Joseph Mähler illustrating this sense of enlightenment through art, in which Beethoven himself points the way, and this seems to be the message of the *Choral Fantasia*: Beethoven's music can lead us from darkness to light.

After the success of Beethoven's 1808 concert he promptly began writing a new piano concerto, *No. 5*. The earliest sketches can be found in his sketchbook 'Grasnick 3' on the very next page after the last sketches for the main body of the *Choral Fantasia*, and so the concerto was probably begun near the end of December 1808. The main composing was completed by April 1809, well before the above-mentioned sketches for the piano introduction to the *Choral Fantasia*. This was an eventful period for Beethoven, for he had been invited to move to Kassel that winter, but was eventually persuaded to remain in Vienna by three noblemen, who in February 1809 arranged to pay him a substantial annuity if he did so. One of these noblemen was Archduke Rudolph, an able pianist who about that time became a close friend and was soon to become Beethoven's only composition pupil. He it was who eventually received the dedication of the *Fifth Piano Concerto*, and many other Beethoven works. He probably played it through to himself privately from time to time, but there is no indication of him giving an actual performance.

Beethoven, too, is not known ever to have performed the concerto. This is partly because, shortly after it was completed, the whole city was thrown into turmoil by the invasion of the French army in May 1809, and it was many months before life began to return to normal. By the time a suitable occasion arose for a possible performance by Beethoven, his deafness had increased, and he may well have felt unable to give public performances of this or any other of his concertos any more. Thus the first known performance did not take place in Vienna but in Leipzig, on

28th November 1811, some nine months after the work was published. The pianist on this occasion was Friedrich Schneider.

The key of the *Fifth Piano Concerto*, E flat major, is the same as that of the '*Eroica*' *Symphony*, and the two works share a somewhat similar sense of power and grandeur, so that the concerto has become known, at least in English-speaking countries, as the '*Emperor*' *Concerto*. One of its most unusual features appears right at the start. Having already found new ways of beginning his two previous concertos (solo piano in *No. 4* and drum strokes in the *Violin Concerto*), Beethoven again managed to find a completely different and very striking opening: three massive chords for the orchestra, each followed by a brief piano cadenza in an improvisatory style. The piano then falls silent during the main orchestral exposition, which is dominated largely by an ornamental figure known as a turn. This figure is developed very intensively, occurring over thirty times in the orchestral exposition alone.

The second subject is unusual in its chameleon-like ability to appear in different colours and guises. It is first heard as sad and tentative steps in the minor, but the horns then enter and transform it to a gentle and comforting major version. Both forms are later heard on the piano, in the remote keys of B minor and C flat (=B) major, after which the full orchestra bursts in, transforming the theme into a pompous, majestic march. At the recapitulation the three opening orchestral chords reappear, but the figuration of the three cadenzas is much altered, reinforcing the sense of improvisation. Near the end of the first movement there is traditionally an extended cadenza for the soloist, but this time none was necessary since there had been so many short ones. Instead Beethoven wrote out just a brief solo passage of some 20 bars and specifically indicated that no extra improvised cadenza should be added.

The second movement is a profound *Adagio* in B major – a key already heard unexpectedly during the exposition of the first movement – and the theme is also related to the second subject of the first movement, a feature that occurs in several of Beethoven's other slow movements including that of the *Third Piano Concerto*. In several

recent works Beethoven had joined the last two movements together, but what he created here is an actual overlap between them, since during the last three bars of the slow movement the music changes key back to E flat and we hear a fragment from the following movement. Thus the new key and theme are established while the music is still in the slow tempo. As usual, the finale is in sonata-rondo form, and it ends with a coda that includes a striking passage for piano and timpani – a combination that recalls the cadenza of the piano version of Beethoven's *Violin Concerto*.

In 1815 Beethoven began composing a *Sixth Piano Concerto*, in D major, but progressed to less than halfway through the first movement before laying it aside. Did he gradually realise that he would never be able to perform it because of his deafness? Did he have difficulty working out how to continue? (This seems unlikely, since such difficulties were usually a spur to innovation.) Or did he simply become distracted by other projects? Whatever the reason, it seems fitting that the so-called '*Emperor*' should remain the final crowning glory of his concerto output.

© Barry Cooper 2010
Professor of Music, University of Manchester

Ronald Brautigam on Performance Practice in Beethoven's Piano Concertos

This is the last 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.

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

Ronald Brautigam: Whenever I play Beethoven on a modern piano, I try as much as possible to incorporate all technical aspects of fortepiano playing, i.e. a sharper,

shorter attack, stronger articulation and a dynamic awareness. For instance, a *fortissimo* on a fortepiano is softer, but at the same time sharper and more active than on a modern piano. 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 experienced in the period music field, and an orchestra that is more than willing to experiment with non-vibrato, different ways of bowing etc., I am convinced that in the end the result will be equally satisfying. After all, an instrument is just what the word says, a machine to bring the composer's music to life.

Q: *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?*

RB: Having played these concertos on fortepiano, you can't help being influenced by the different sound, balance and set-up. 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 these recordings in Norrköping we have chosen to put the piano, without a lid, in the middle of the orchestra. This makes for a wonderfully interactive set-up, where individual players have far more contact with the pianist than in a regular ‘concert set-up’ with the pianist in front of, and therefore separated from, the orchestra. For the *Choral Fantasia* we have moreover followed a general convention of Beethoven’s time by keeping the singers as far forward as possible, in contrast to the modern habit of automatically placing choirs behind orchestras. The choir, which incorporates the six vocal soloists, thus stands in front of the orchestra, with the ladies placed to the left of the piano and the gentlemen to the right (see sketch on p. 34).

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

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

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l’Orchestre des Champs-Elysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 40 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, Brautigam is currently recording a complete series of the solo piano music by Beethoven, which has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' His cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

The **Eric Ericson Chamber Choir** was founded in 1945 by Eric Ericson and has held a central position on the Swedish and international music scene ever since. With a repertoire spanning from the Renaissance to the latest avant-garde, and its virtuosity and characteristic Nordic sound, the choir has been an ideal vehicle for several generations of Swedish composers. The Eric Ericson Chamber Choir ranks amongst the highest levels of professional choirs and has received many international awards including the Deutsche Schallplattenpreis and the Edison Prize. The Choir undertakes several tours each year throughout Europe, the USA and Canada. Beside extensive *a cappella* projects, the Eric Ericson Chamber Choir collaborates with the Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, the Swedish Radio Symphony Orchestra and the Drottningholm Baroque Ensemble.

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.

Im Dezember 1808 veranstaltete Beethoven ein großes Konzert („Akademie“) im Theater an der Wien. Auf dem Programm standen die meisten seiner neuesten, noch nicht der Öffentlichkeit vorgestellten Orchesterwerke – insbesondere seine *Symphonien Nr. 5* und *6* sowie sein *Klavierkonzert Nr. 4*. Außerdem wurden von der ebenfalls neuen *Messe C-Dur* zwei Sätze aufgeführt. Gleichwohl wollte er nicht mit einem Sammelsurium unterschiedlichster Stücke aufwarten (wie dies in anderen Konzerten durchaus nicht unüblich war) und konzipierte daher ein sorgsam aufgebautes Programm mit klarem Profil.

An den Anfang jeder Hälfte stellte er eine Symphonie, in die Mitte einen Satz aus der Messe. Die erste Hälfte endete mit dem *Vierten Klavierkonzert*, für einen angemessenen Abschluss des gesamten Konzerts aber benötigte er ein Werk, das die bereits aufgebotenen vokalen und instrumentalen Kräfte heranzog – Orchester, Klavier, Chor und Vokalsolisten. Da nichts Geeignetes für diesen Anlass zur Verfügung stand, komponierte er in aller Eile ein neues Werk: die *Chorfantasia*, die alle Anforderungen auf bewundernswerte Weise erfüllt. Sie war ein überwältigender Erfolg bei ihrer Uraufführung am 22. Dezember 1808, wenngleich die knapp bemessene Probenzeit dazu führte, dass die Aufführung einmal abgebrochen und neu begonnen werden musste. Beim zweiten Mal ging alles besser.

Wie die an jenem Abend bereits erklangene *Fünfte Symphonie*, beginnt die *Chorfantasia* in c-moll und endet in C-Dur. Sie wird von einem ausgedehnten Klaviersolo eröffnet, das seinerzeit von Beethoven improvisiert worden sein musste – die Skizzen für die Druckfassung dieses Teils nämlich wurden erst Mitte des Folgejahres notiert, lange nach den Hauptskizzen für das Werk. Im Verlauf dieser Klaviereinleitung scheint die Musik im Dunkeln umherzutasten; aus einem von Arpeggien und gelegentlichen Kadenzläufen geprägten Tonsatz tauchen nur vereinzelt Melodiefragmente auf. Ausgehend vom Streicherbass, schleicht schließlich das Orchester herein und beginnt einen Dialog mit dem Klavier (der an den Dialog im langsamten Satz des *Vierten Klavierkonzerts* erinnert, das an jenem Abend bereits erklangen war).

Mit dem schwungvollen Auftritt der Hörner ändert sich die Stimmung plötzlich; das dreitonige Motiv wird alsbald vom Klavier aufgegriffen und kündigt den Beginn einer einfachen, fast volksliedhaften Melodie an, die fest in C-Dur ruht. Diese Melodie hat ihren Ursprung in einem Lied (*Gegenliebe*, WoO 118), das Beethoven etliche Jahre zuvor komponiert und unveröffentlicht gelassen hatte; vermutlich hat er der Kürze der Zeit halber diese Art der Wiederverwendung der Erfahrung einer neuen Melodie vorgezogen. Das Thema wird vom Klavier eingeführt und ist dann die Grundlage einer Variationenfolge, die folgendermaßen beginnt.

Var. 1: Flöte solo mit Klavier

Var. 2: Oboen mit Klavier

Var. 3: Klarinetten und Fagott

Var. 4: Streichquartett

Var. 5: volles Orchester (ohne Klavier)

Im Anschluss daran folgt ein Wechselspiel mehrerer Intermezzi mit weiteren Variationen – eine c-moll, eine langsame in A-Dur und eine Art Marsch in F-Dur. Wieder in C-Dur angelangt, erscheinen Solostimmen: zwei Soprane und ein Alt in Var. 9, zwei Tenöre und ein Bass in Var. 10 und schließlich der gesamte Chor in Var. 11, auf die eine umfangreiche Durchführung und eine Coda folgt. Der Text für diesen vokalen Schlussteil wurde eigens für dieses Werk geschrieben; Beethovens Skizzen legen die Vermutung nahe, dass er bereits einen Großteil der Musik komponiert hatte, bevor er das Gedicht, als dessen Autor der Wiener Dichter Christoph Kuffner (1777–1846) gilt, in den Händen hielt. Weil das Gedicht nicht im Kuffners 1845 veröffentlichter Werkausgabe enthalten ist, wurde diese Zuschreibung verschiedentlich angezweifelt, doch es erscheint durchaus möglich, dass Kuffner kein besonderes Bedürfnis verspürte, dieses so kurze wie zweckgebundene Gelegenheitsprodukt in seine Werkausgabe aufzunehmen.

Die formale Anlage der *Chorfantasie* ist hochoriginell; oft hat man auf Paralle-

len zum Finale der *Neunten Symphonie* hingewiesen. In beiden Werken schließt sich einer instrumentalen Variationenfolge über ein liedhaftes Thema der Auftritt von Gesangsstimmen mit weiteren kunstvollen Variationen an. Mehr noch als die *Neunte Symphonie* aber schildert die Chorfantasie auf wunderbare Weise den Weg vom Dunkel zum Licht – dem Licht der Weisheit und der Erkenntnis, der Schönheit und der Kunst, des Friedens und der Freude. „Wenn der Töne Zauber walten / Und des Wortes Weihe spricht“, heißt es im Gesangstext, „muss sich Herrliches gestalten, / Nacht und Stürme werden Licht.“ Es gibt ein berühmtes Beethoven-Portrait von Joseph Mahler, das diesen Aspekt der Aufklärung durch die Kunst darstellt: Beethoven selber weist dort den Weg, und das scheint auch die Botschaft der *Chorfantasie* zu sein: Beethoven Musik kann uns aus Dunkel zum Licht führen.

Nach dem Erfolg seines Konzerts im Jahr 1808 begann Beethoven unverzüglich mit der Arbeit an einem neuen Klavierkonzert. Die frühesten Skizzen dazu finden sich in seinem Skizzenbuch Grasnick 3 auf der Seite, die unmittelbar auf die letzten Entwürfe für den Hauptkorpus der *Chorfantasie* folgt, so dass das Konzert wohl Ende Dezember 1808 in Angriff genommen wurde. Die hauptsächliche Kompositionssarbeit war im April 1809 abgeschlossen, weit vor den oben erwähnten Skizzen zur Klaviereinleitung der *Chorfantasie*. Es war eine ereignisreiche Phase in Beethovens Leben: Im Winter hatte ihn der Kasseler Hof mit einer Festanstellung gelockt, doch konnten ihn drei Wiener Adlige, die ihm im Februar 1809 eine beträchtliche jährliche Zuwendung garantierten, schließlich dazu bewegen, in Wien zu bleiben. Einer dieser Adligen war Erzherzog Rudolph, ein beachtlicher Pianist, der zu jener Zeit ein enger Freund des Komponisten und alsbald dessen einziger Kompositionsschüler wurde. Neben vielen anderen Werken wurde ihm auch das *Fünfte Klavierkonzert* gewidmet. Sicher hat er es von Zeit zu Zeit für sich durchgespielt, doch gibt es keine Anzeichen dafür, dass er es je in einem Konzert gespielt hätte.

Auch Beethoven scheint das Konzert nie selber gespielt zu haben. Das liegt zum Teil daran, dass ganz Wien im Mai 1809, kurz nach der Fertigstellung des Kon-

zerts, durch die Invasion der französischen Truppen in Aufruhr versetzt wurde; viele Monate sollten vergehen, bis wieder Normalität einkehrte. Und als sich dann eine geeignete Möglichkeit bot, das Konzert aufzuführen, war Beethovens Taubheit vermutlich so weit vorangeschritten, dass er sich vom Gedanken an öffentliche Aufführungen dieses und anderer seiner Konzerte vollends verabschieden musste. Die erste überlieferte öffentliche Aufführung fand daher nicht in Wien, sondern am 28. November 1811 in Leipzig statt, rund neun Monate nach Veröffentlichung des Werks; Solist war Friedrich Schneider.

Das *Fünfte Klavierkonzert Es-Dur* steht in derselben Tonart wie die *Eroica-Symphonie*, und beide Werke ähneln einander in ihrer Kraft und Größe, so dass das Konzert in den englischsprachigen Ländern als „Emperor Concerto“ (Kaiserkonzert) bekannt geworden ist. Eines seiner ungewöhnlichsten Merkmale erscheint gleich zu Beginn. Nachdem er bereits in seinen beiden vorangegangenen Konzerten neue Wege der Eröffnung gefunden hatte (*Soloklavier* in Nr. 4, *Paukenschläge* im *Violinkonzert*), gelang es ihm auch hier, einen ganz anderen und höchst verblüffenden Einstieg zu finden: drei wuchtige Orchesterakkorde, jeweils gefolgt von einer kurzen Klavierkadenz improvisatorischen Charakters. In der Orchesterexposition, die weitgehend von einer Verzierungsfigur (Doppelschlag) bestimmt wird, verstummt das Klavier sodann. Der Doppelschlag wird intensiv verarbeitet; allein in der Orchesterexposition erscheint er mehr als dreißig Mal.

Mit seiner chamäleonartigen Fähigkeit, in verschiedenen Farben und Gestalten zu erscheinen, ist auch das zweite Thema ungewöhnlich. Zuerst erklingen traurige und tastende Schritte in Moll, doch dann setzen die Hörner ein und verwandeln sie in ein sanftes, tröstliches Dur. Beide Gestalten erklingen später im Klavier (freilich in den entfernten Tonarten h-moll und Ces [=H]-Dur), worauf das volle Orchester hereinbricht und das Thema in einen pompösen, majestätischen Marsch verwandelt. Die Reprise greift die drei Orchesterakkorde wieder auf, doch ist die Figuration der drei Kadzenzen erheblich verändert, was den improvisatorischen Eindruck

verstärkt. Am Ende des ersten Satzes steht traditionellerweise eine ausgedehnte Solokadenz, die sich aufgrund der vielen kleinen Kadzenen hier indes erübrig. Stattdessen schrieb Beethoven nur eine kurze Solopassage von rund 20 Takten aus und vermerkte eigens, dass keine andere, improvisierte Kadenz hinzugefügt werden solle.

Als zweiter Satz folgt ein tiefgründiges *Adagio* in H-Dur, eine Tonart, die in der Exposition des ersten Satzes bereits überraschend anklang. Das Thema ist zudem mit dem zweiten Thema des ersten Satzes verwandt – ein Charakteristikum, das in etlichen von Beethovens langsamem Sätzen wiederkehrt, u.a. im *Dritten Klavierkonzert*. In mehreren jüngeren Werken hatte Beethoven die beiden letzten Sätze miteinander verbunden, doch hier verschränkte er sie ineinander, denn die letzten drei Takte des langsamem Satzes führen nach Es-Dur zurück, und es erklingt ein Fragment des folgenden Satzes. Auf diese Weise werden die neue Tonart und das neue Thema noch im Tempo des langsamem Satzes etabliert. Wie üblich ist das Finale ein Sonatenrondo, und es endet mit einer Coda, die eine verblüffende Passage für Klavier und Pauke enthält – eine Kombination, die an die Kadenz der Klavierfassung von Beethovens *Violinkonzert* denken lässt.

1815 nahm Beethoven ein *Sechstes Klavierkonzert in D-Dur* in Angriff, doch noch bevor er die Mitte des ersten Satzes erreicht hatte, legte er es beiseite. Wurde ihm allmählich bewusst, dass er es aufgrund seiner Taubheit nie würde aufführen können? Hatte er Probleme mit der Frage, wie er fortsetzen sollte? (Eher unwahrscheinlich, war dies doch meist ein Ansporn für Innovatives!) Oder haben ihn andere Projekte einfach abgelenkt? Was auch immer der Grund gewesen sein mag – es hat eine gewisse Folgerichtigkeit, dass das sogenannte „Kaiserkonzert“ die letzte, prachtvolle Krönung seines Konzertschaffens bleiben sollte.

© Barry Cooper 2010
Professor für Musik an der University of Manchester

Ronald Brautigam über aufführungspraktische Aspekte der Beethovenschen Klavierkonzerte

Mit dieser Aufnahme kommt Ronald Brautigams vierteilige CD-Reihe mit Werken Beethovens für Klavier und Orchester zum Abschluss. 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?

Ronald Brautigam: 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?*

RB: Hat man diese Konzerte einmal auf dem Fortepiano gespielt, ist man unweigerlich beeinflusst von der Andersartigkeit des Klangs, der Balance und der Disposition. Ich bin der festen Überzeugung, dass der Komponist eher Kammermusik im Sinn hatte als einen Kampf zwischen Orchester und Solist. Immer wenn ich diese Konzerte mit einem modernen Orchester auf einem modernen Klavier spiele, versuche ich etwas von dieser kammermusikalischen Intimität zu bewahren. Bei den Aufnahmen in Norrköping haben wir uns dafür entschieden, das Klavier ohne Deckel in die Mitte des Orchesters zu stellen. Auf diese Weise entsteht eine wunderbar interaktive Aufstellung, bei der die einzelnen Musiker weit mehr Kontakt zum Pianisten haben als bei der üblichen „Konzertaufstellung“, die den Pianisten vor das – und daher getrennt vom – Orchester platziert. Bei der *Chorfantasie* sind wir darüber hinaus einer Konvention aus Beethovens Zeit gefolgt, indem wir die Sänger so weit wie möglich nach vorne geholt haben – im Unterschied zu dem modernen Usus, Chöre automatisch hinter dem Orchester zu platzieren. Der Chor, zu dem auch sechs Vokalsolisten gehören, steht daher vor dem Orchester: die Damen links vom Klavier, die Herren rechts (s. Skizze auf S. 34).

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 40 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Ebenfalls auf dem Fortepiano nimmt Brautigam derzeit eine Gesamteinspielung der Klaviersolomusik von Beethoven auf; die amerikanische Zeitschrift *Fanfare* sprach von einem „Beethoven-Klaviersonatenzyklus, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Der **Eric Ericson Kammerchor** wurde 1945 von Eric Ericson gegründet und nimmt seither eine zentrale Stellung in der schwedischen und der internationalen Musikszene ein. Mit einem Repertoire, das von der Renaissance bis zur jüngsten Avantgarde reicht, mit seiner Virtuosität und dem charakteristisch nordischen Klang ist der Chor zu einem idealen Vehikel für mehrere Generationen schwedischer Komponisten geworden. Der Eric Ericson Kammerchor zählt zur Spitzengruppe der Berufschöre und hat zahlreiche internationale Auszeichnungen erhalten, u.a. den Deutschen Schallplattenpreis und den Edison Prize. Alljährlich unternimmt der Chor Tourneen durch ganz Europa, die USA und Kanada. Neben umfangreichen *a-cappella*-Projekten arbeitet der Eric Ericson Kammerchor mit dem Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, dem Schwedischen Rundfunk-Symphonieorchester und dem Drottningholms Barockensemble zusammen.

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 Orchestern, Chören und Opernensembles aufgeführt, war an musikwissenschaftlichen Forschungen beteiligt und hat bedeutende Aufsätze (über Monteverdi, Purcell und Bach), ein Buch (*The Essential Bach Choir*; dt. Titel: *Bachs Chor. Zum neuen Verständnis*) und, als Mitherausgeber, das 700seitige *New Oxford Book of Carols* veröffentlicht.

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

Beethoven prépara un grand concert de charité ou *Akademie* au Théâtre an der Wien à Vienne en décembre 1808. Le programme devait inclure la plupart de ses récentes compositions pour orchestre qui n'avaient jamais encore été jouées en public – notamment ses *cinquième et sixième symphonies* et son *Concerto pour piano no 4*. Sa *Messe en do* aussi était nouvelle, il en mit donc deux mouvements au programme. Il ne voulait pas se retrouver avec un ramassis de pièces disparates comme cela avait été le cas dans certains concerts et il assembla donc un programme soigneusement choisi et formé. Il plaça une symphonie au début et un mouvement de la *Messe* au milieu de chaque moitié. La première moitié devait se terminer avec le *Concerto pour piano no 4* mais il avait besoin d'une pièce qui finirait en beauté le concert en entier, utilisant les forces vocales et instrumentales déjà présentes – orchestre, piano, chœur et solistes vocaux. Il n'avait rien qui convenait sous la main et il s'empressa donc de composer une nouvelle œuvre pour l'occasion. Ainsi naquit sa *Fantaisie pour piano, chœur et orchestre* qui satisfit admirablement aux exigences. Le succès fut retentissant à la création le 22 décembre 1808, même si, vu le temps limité accordé aux répétitions, l'exécution s'embrouilla tant à un moment donné que les musiciens durent reprendre du début. Tout alla beaucoup mieux au second essai.

Comme la *cinquième symphonie* entendue plus tôt dans la soirée, la *Fantaisie* commence en do mineur mais finit en do majeur. Elle s'ouvre sur un long solo de piano que Beethoven a dû improviser ce soir-là car les ébauches de la version imprimée pour cette section datent du milieu de l'année suivante, longtemps après la majeure partie des esquisses pour l'œuvre. Au cours de cette introduction au piano, la musique semble avancer à tâtons dans le noir où seulement des fragments de mélodie ressortent d'un tissu dominé par des arpèges et des accords brisés ainsi que des passages cadencés. L'orchestre finit par se glisser dans le jeu, d'abord avec les cordes basses, pour ensuite engager un dialogue avec le piano (rappelant le dialogue du mouvement lent du *4^e concerto pour piano*, également entendu plus tôt dans la soirée).

L'atmosphère change soudainement avec une entrée énergique des cors utilisant un motif de trois notes qui passe rapidement au piano et qui annonce le début d'une mélodie simple, presque populaire, fermement installée en do majeur. Cette mélodie provient en fait d'une partie d'une chanson (*Gegenliebe*, WoO 118) que Beethoven avait composée plusieurs années auparavant et laissée inédite ; il semble probable que le manque de temps le poussa à réutiliser ce matériel au lieu d'inventer une nouvelle mélodie. D'abord joué au piano, le thème sert ensuite de base à une série de variations orchestrées comme suit :

- Var. 1 : flûte solo et piano
- Var. 2 : hautbois et piano
- Var. 3 : clarinettes et basson
- Var. 4 : quatuor à cordes
- Var. 5 : *tutti* orchestral (sans piano)

Une série d'interludes suit en alternance avec d'autres variations – une en do mineur, une lente en la majeur et une sorte de marche en fa. Finalement de retour à do majeur, les voix solistes se font entendre : deux sopranos et contralto pour la 9^e variation, deux ténors et basse pour la 10^e et, finalement, le chœur en entier pour la 11^e qui est suivie d'un développement étendu et d'une coda. Le texte pour cette section vocale finale fut écrit spécialement pour l'œuvre et les esquisses de Beethoven suggèrent qu'il avait déjà composé une grande partie de la musique avant de recevoir le poème qu'on dit être du poète viennois Christoph Kuffner (1777–1846). On a douté de sa paternité parce que le poème ne figure pas sur la liste d'œuvres de 1845 de Kuffner mais il est facile d'imaginer qu'il ne se donna pas la peine d'inclure un si petit poème composé pour une occasion particulière.

En général, la *Fantaisie* présente une construction très originale tandis qu'on a remarqué ses ressemblances au finale de la 9^e *symphonie* de Beethoven. Dans les deux compositions, une série de variations instrumentales sur un thème chantant

mène à l'introduction des voix pour d'autres variations dans une conception musicale recherchée. La *Fantaisie chorale* décrit cependant davantage que ne le fait la *Neuvième*, un merveilleux sens de progrès des ténèbres à la lumière – la lumière de la sagesse et du savoir, de la beauté et de l'art, de la paix et de la joie. Comme le dit le texte, là où la magie de la musique s'allie à l'inspiration de la parole, la nuit et les orages deviennent lumière. Un célèbre portrait de Beethoven peint par Joseph Mähler illustre ce sens de l'illumination au moyen de l'art où Beethoven indique lui-même le chemin et cela semble être le message de la *Fantaisie chorale* : la musique de Beethoven peut nous mener des ténèbres à la lumière.

Après le succès du concert de Beethoven en 1808, ce dernier se mit rapidement à la composition d'un nouveau concerto pour piano, le 5^e. On peut en trouver les premières esquisses dans son carnet d'ébauches « Grasnick 3 » sur la page suivant les dernières esquisses de la *Fantaisie* ; le concerto fut donc probablement commencé vers la fin de décembre 1808. Le plus gros de la composition fut terminé en avril 1809, bien avant les esquisses mentionnées plus haut pour l'introduction de piano de la *Fantaisie*. Ce fut une période occupée pour Beethoven car il avait été invité cet hiver-là à aménager à Kassel mais il en fut probablement dissuadé par trois aristocrates qui s'arrangèrent en février 1809 pour lui faire toucher une rente annuelle considérable à condition qu'il reste à Vienne. L'un de ces aristocrates était l'archiduc Rudolphe, un pianiste compétent qui devint à cette époque un ami intime de Beethoven et qui devait peu après être son unique élève de composition. C'est lui qui reçut finalement la dédicace du 5^e *concerto pour piano* ainsi que de plusieurs autres œuvres de Beethoven. L'archiduc l'a probablement joué en privé de temps à autre mais rien n'indique qu'il en ait donné une interprétation officielle.

Beethoven n'aurait jamais joué le concerto lui non plus, en partie parce que, peu après son achèvement, soit en mai 1809, l'armée française envahit Vienne et toute la ville fut chambardée ; la vie ne revint à la normale que plusieurs mois plus tard. Une occasion propice pour une exécution par Beethoven se présenta alors mais sa

surdité s'était accentuée et il pourrait ne plus s'être senti capable de jouer en public ni ce concerto ni aucun de ses autres. La première audition n'eut donc pas lieu à Vienne mais à Leipzig le 18 novembre 1811, environ neuf mois après l'impression. On entendit à cette occasion le pianiste Friedrich Schneider.

La tonalité du 5^e *concerto pour piano*, mi bémol majeur, est la même que celle de la *Symphonie « Héroïque »* et les deux œuvres partagent un même sens de puissance et de grandeur. C'est pourquoi l'œuvre s'est fait connaître sous le nom de *Concerto « Empereur »*. L'un de ses traits les plus originaux paraît dès le début. Ayant déjà trouvé de nouvelles manières de commencer ses deux concertos précédents (solo de piano dans le 4^e et coups de timbales dans le *Concerto pour violon*), Beethoven réussit encore à imaginer un début complètement différent et très frappant : trois accords massifs pour l'orchestre, chacun suivi d'une brève cadence dans un style d'improvisation. Le piano se tait ensuite pendant l'exposition orchestrale principale dominée en grande partie par une figure de style connue sous le nom de *gruppetto*. Cette figure est développée avec intensité, revenant plus de trente fois seulement dans l'exposition orchestrale.

L'original second sujet montre une habileté de caméléon à apparaître dans des couleurs et déguisements différents. On l'entend d'abord comme des pas tristes et hésitants en mineur mais l'entrée des cors le transforme en une version majeure douce et réconfortante. Les deux formes émergent ensuite du piano dans les tonalités éloignées de si mineur et do bémol (=si) majeur, après quoi l'orchestre en entier fait irruption, métamorphosant le thème en une marche solennelle et majestueuse. Les trois accords orchestraux d'ouverture reviennent à la réexposition mais la forme des trois cadences est très changée, renforçant le sens d'improvisation. La fin du premier mouvement était traditionnellement dotée d'une coda prolongée pour le soliste, ce qui n'était pas nécessaire ici à cause des nombreuses petites codas. Beethoven écrivit plutôt un bref passage solo d'une vingtaine de mesures et indiqua spécifiquement qu'on ne devait pas ajouter de cadence improvisée.

Le second mouvement est moulé dans un profond *Adagio* en si majeur – une tonalité entendue déjà à l'improviste au cours de l'exposition du premier mouvement – et le thème est aussi apparenté au second sujet du premier mouvement, un trait qu'on reconnaît dans plusieurs des autres mouvements lents de Beethoven y compris celui du *3^e concerto pour piano*. Beethoven avait joint les deux derniers mouvements de maintes œuvres alors récentes mais ce qu'il a créé ici est un empiètement des deux car, au cours des trois dernières mesures du mouvement lent, la musique retourne à mi bémol et on entend un fragment du mouvement suivant. La nouvelle tonalité et le nouveau thème sont ainsi établis pendant que la musique coule encore dans le tempo lent. Comme à l'accoutumée, le finale est de forme sonate-rondo et il se termine avec une coda qui renferme un passage frappant pour piano et timbales – une combinaison rappelant la cadence de la version pour piano du *Concerto pour violon* de Beethoven.

En 1815, Beethoven commença à composer un sixième concerto pour piano en ré majeur mais il ne se rendit pas à la moitié du premier mouvement avant de le mettre de côté. Avait-il peu à peu compris qu'il ne pourrait jamais le jouer à cause de sa surdité ? Avait-il de la difficulté à poursuivre le travail ? (Cela semble peu probable, de telles difficultés stimulaient plutôt son imagination.) D'autres projets l'ont-ils tout simplement distrait ? Quelle que soit la raison, il semble convenir que le dit « Empereur » devait couronner sa production de concertos et en être le dernier.

© Barry Cooper 2010
Professeur de musique, Université de Manchester

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

Ce disque est le dernier 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 acérée 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 des concertos.

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 : Ayant joué ces concertos sur un piano-forte, vous devez être influencé par la sonorité, l'équilibre et la position qui sont différentes. Je crois sincèrement que le compositeur aspirait à de la musique de chambre plutôt qu'à une lutte entre l'orchestre et le soliste. Chaque fois que je joue les concertos avec un orchestre moderne, sur un piano moderne, j'essaie de capter quelque chose de cette intimité de musique de chambre. Pour ces enregistrements à Norrköping, nous avons choisi de placer le piano, sans couvercle, au milieu de l'orchestre. Cette disposition favorise merveilleusement le dialogue où les instrumentistes ont un contact beaucoup plus étroit avec le soliste que dans la « disposition de concert » régulière avec le pianiste devant l'orchestre, donc séparé de ce dernier. Pour la *Fantaisie*, nous avons de plus suivi une convention générale du temps de Beethoven en gardant les chanteurs le plus à l'avant possible, contrairement à l'habitude moderne de placer automatiquement les chœurs derrière l'orchestre. Le chœur, qui comprend les six solistes vocaux, se tient donc devant l'orchestre avec les femmes à gauche du piano et les hommes à droite. (Voir l'esquisse sur la page 34.)

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 fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants parmi lesquels 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'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano-forte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Brautigam travaille toujours sur un piano-forte pour enregistrer une intégrale de la musique pour piano solo de Beethoven ; sur ce sujet, le magazine américain *Fanfare* écrit que le « cycle des sonates pour piano de Beethoven met au défi la notion même de jouer cette musique sur des instruments modernes, un paradigme de changement stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter www.ronaldbrautigam.com

Le Chœur de chambre d'Eric Ericson fut fondé en 1945 par Eric Ericson et il a occupé depuis une place de choix tant sur la scène musicale suédoise qu'internationale. Avec un répertoire s'étendant de la Renaissance à la dernière avant-garde, sa virtuosité et sa sonorité typiquement nordique, le chœur a été une source idéale d'inspiration pour plusieurs générations de compositeurs suédois. Le Chœur de chambre d'Eric Ericson se place parmi les choeurs professionnels de la plus haute qualité et il a reçu plusieurs prix internationaux dont le Deutsche Schallplattenpreis (Prix du Disque Allemand) et le Prix Edison. La formation fait plusieurs tournées annuellement en Europe, aux Etats-Unis et au Canada. En plus d'importants projets *a cappella*, le Chœur de chambre d'Eric Ericson collabore avec l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm, l'Orchestre Symphonique de la Radio suédoise et l'Ensemble Baroque de Drottningholm.

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, parmi les autres chefs renommés qui ont dirigé régulièrement l'orchestre, mentionnons 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 chaude-ment saluées de la production pour orchestre du compositeur suédois Ingvar Lid-

holm, 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 choeurs 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.

CHORAL FANTASIA, Op. 80

Schmeichelnd hold und lieblich klingen
unsers Lebens Harmonien,
und dem Schönheitssinn entschwingen
Blumen sich, die ewig blüh'n.

Fried und Freude gleiten freundlich
wie der Wellen Wechselspiel;
was sich drängte rau und feindlich,
ordnet sich zu Hochgefühl.

Wenn der Töne Zauber walten
und des Wortes Weihe spricht,
muss sich Herrliches gestalten,
Nacht und Stürme werden Licht,
äuß're Ruhe, inn're Wonne,
herrschen für den Glücklichen.
Doch der Künste Frühlingssonne
lässt aus beiden Licht entsteh'n.

Großes, das ins Herz gedrungen,
blüht dann neu und schön empor,
hat ein Geist sich aufgeschwungen,
hallt ihm stets ein Geisterchor.

Nehmt denn hin, ihr schönen Seelen,
froh die Gaben schöner Kunst.
Wenn sich Lieb und Kraft vermählen,
lohnt dem Menschen Göttergunst.

Christoph Kuffner (?)

Graceful, charming and sweet is the sound
Of life's harmonies,
And the sense of beauty engenders
Flowers which eternally bloom.

Peace and joy advance in perfect concord,
Like the rhythm of the waves;
All harsh and hostile elements
Are vanquished by sublime delight.

When the magic sounds reign
And the sacred word is spoken,
Magnificence takes form,
Night and storms turn to light.

Outward peace and inward bliss
Reign for the fortunate ones.
And yet the spring sun of Art
Causes both of them to shine.

Something great that has penetrated the heart
Then blooms anew in all its beauty.
When a spirit has taken flight,
A choir of spirits resounds in response.

Accept then, O you beautiful spirits,
Joyously the gifts of high Art.
When love and strength are united,
God's grace is bestowed upon Man.

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*

‘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

Best Concerto Disc *MIDEM Classical Awards 2010*

‘[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*

PIANO CONCERTOS IN D, OP. 61 AND No. 4

BIS-SACD-1693

CD-Tipp *Fono Forum*

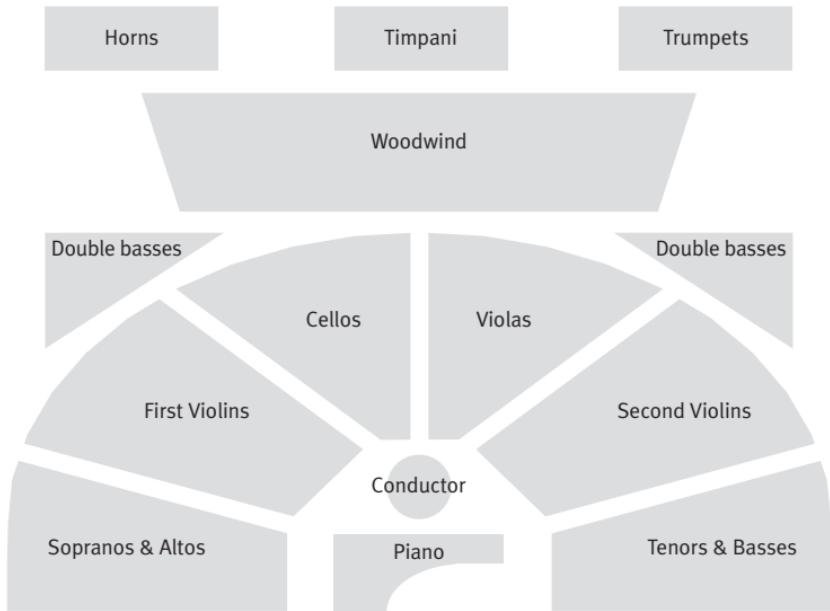
10 *Klassik Heute.de*

„So muss Beethoven einfach klingen. Mit dem Ende der Konzerteinspielungen liegt wohl eine der besten Gesamteinsspielungen dieser Konzerte überhaupt vor.“ *Piano News*

‘Playing of penetrating intelligence and textual lucidity... Few match the vigour and pianistic joie de vivre which Brautigam and the empathetic Parrott offer.’ *Classic FM Magazine*

‘For my money, Brautigam and Parrott are setting a new bench-mark, and I eagerly await the final instalment.’ *International Record Review*

DISPOSITION OF THE MUSICIANS ON THIS RECORDING



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:	December 2009 at the Louis de Geer Concert Hall , Norrköping, Sweden Piano technician: Günter Ingo Producer: Ingo Petry Sound engineer: Marion Schwebel
Equipment:	Neumann microphones; Stagetec Truematch microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Post-production:	Editing: Christian Starke Mixing: Marion Schwebel, Ingo Petry
Executive producer:	Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Barry Cooper 2010

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

Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

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

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1793 © & ® 2010, BIS Records AB, Åkersberga.

Andrew Parrott



BIS-SACD-1793