

BIS

BEETHOVEN
RONALD BRAUTIGAM

PIANO CONCERTOS
NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA

WOO 4 & NO. 2
ANDREW PARROTT



SUPER AUDIO CD

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

PIANO CONCERTO IN E FLAT MAJOR, WoO 4

Score reconstructed by Ronald Brautigam (*Alba Music Press*)

23'09

- [1] I. *Allegro moderato* 9'26
- [2] II. *Larghetto* 6'30
- [3] III. *Rondo. Allegro, ma non troppo* 7'10

[4] RONDO IN B FLAT MAJOR, WoO 6 (Breitkopf & Härtel) 8'40

Original finale of *Piano Concerto No. 2*

Allegro

PIANO CONCERTO No. 2 IN B FLAT MAJOR, Op. 19

25'09

- [5] I. *Allegro con brio* 13'02
- [6] II. *Adagio* 6'29
- [7] III. *Rondo. Allegro molto* 5'31

TT: 58'04

RONALD BRAUTIGAM *piano*

NORRKÖPING SYMPHONY ORCHESTRA HENRIK JON PETERSEN *leader*

ANDREW PARROTT *conductor*

Cadenzas: Ronald Brautigam (WoO 4 & WoO 6); Ludwig van Beethoven (Concerto No. 2)

INSTRUMENTARIUM

Grand Piano: Steinway D

Beethoven began playing concertos at an early age, for he made his public début at the age of only seven in Cologne on 26th March 1778, on which occasion he played various unspecified ‘concertos and trios’. Before long he was beginning to write his own concertos, and the first one known (WoO 4) is stated as having been composed when he was twelve. Beethoven was actually very uncertain about his age when he was a child (and for a long time afterwards), usually believing himself to be one or even two years younger than he was. Thus the concerto is most likely to date from when he was thirteen – probably some time in 1784; but it is certainly one of the earliest works of his that are known.

Unfortunately the original autograph score is lost, and the work remained unpublished at the time. All that survives, in fact, is a contemporary manuscript copy of the piano part, which Beethoven later annotated and amended in various ways. Fortunately the orchestral *tutti* sections have been incorporated into this piano part, with occasional indications of orchestration, which show that the original orchestra consisted of two flutes, two horns, and strings. Thus a tentative reconstruction of the whole work is possible, and the first one was made by Willy Hess in the 1930s. Since then there have been further attempts, and the version in the current recording is a new one by Ronald Brautigam.

Despite the early age at which Beethoven wrote it, the concerto shows no signs of having been written by a beginner, for it is a fully developed three-movement work that displays much imagination, harmonic control and sense of form. As was normal in a late eighteenth-century concerto, it opens with an extended orchestral *tutti* in which a series of themes is paraded – on this occasion, two main ones. In some concertos the soloist then enters with the first theme, but in others, as here, there are passages of virtuosic figuration instead. The level of technical difficulty is indeed striking, and indicates that Beethoven, who would certainly have played the solo part himself, had already by 1784 developed into one of the most capable pianists around. The rest of the movement approximates to the normal pattern of

the time for first movements of concertos, and towards the end there is the usual cadenza. This would have been improvised by the soloist when the work was first performed, and so none survives from Beethoven's time. The one used in this recording, like all the others for WoO 4 and WoO 6, is by Ronald Brautigam.

The beautiful second movement begins with a gentle orchestral opening theme that is distantly related to that of the first movement. Once the soloist enters, however, the reason for the slow pace of the opening becomes apparent, for the solo part is loaded with incredible displays of decorative figuration, even though the harmonic pace of the music (the frequency with which the underlying chords are changed) remains very slow. These wonderful arabesques, which consist mainly of rapid scales or highly ornamented broken-chord figures, are typical of Beethoven's early piano writing, and continued in his next concerto (see below).

The finale begins with a jaunty and easily remembered theme that recurs repeatedly during the movement and again at the end. Like the finales of all Beethoven's concertos, the movement is in rondo form; as in the first movement, however, it does not adhere rigidly to conventional design but is thoroughly inventive in its structure. There are four episodes instead of the usual two or three, and therefore five main statements of the rondo theme; and the third episode is set mainly in the very rare key of E flat minor. Technical brilliance is very much to the fore in most of the episodic passages, and these form an admirable contrast to the directness and regularity of the main theme.

There are several tantalising hints that Beethoven may have composed several more concertos during his youth in Bonn, but the only definite one to emerge from this period was the piano concerto in B flat now known as No. 2 (since it was the second one to be published). This had a very long period of gestation and revision before it reached its final form, and indeed at least seven entirely distinct stages can be identified. Composers at that time had a habit of withholding their concertos from publication, so that each new performance would make a greater impact on the audi-

ence. As Beethoven wrote in 1801, ‘Musical policy demands that one should keep the best concertos to oneself for a time.’ Thus the work was not published for over a decade, by which time he had established himself as a major composer in Vienna.

The earliest traces of this B flat concerto date from around 1787, from which time comes a discarded page of full score that incorporates a motif from the work. Another page from a similar date contains an extended sketch for a theme that can be found in the *Rondo in B flat*, WoO 6, which is thought to have been the original finale of this concerto. Another leaf containing material from the concerto dates from about 1790. It seems likely, therefore, that Beethoven completed a version of the entire concerto long before he left Bonn in 1792.

In 1793, shortly after moving to Vienna, he evidently wrote out a fresh score of the concerto, for again a fragment (perhaps two fragments) survives from the first movement, as does the whole of the original finale, the *Rondo in B flat*, which is written on the same type of paper but in a different ink. Unusually the central episode of this rondo consists of an *Andante* section, which is in E flat, and it is the theme of this *Andante* that had appeared in the sketch of c. 1787. There is no sign of a slow movement at this stage, and it is possible that the slow episode in the rondo was written instead of the usual slow movement, resulting in a two-movement form such as is occasionally found in concertos of this period.

Soon Beethoven had become dissatisfied with the 1793 version of his concerto, and began sketching another version during the winter of 1794–95. From this third phase we find extensive sketches for both the slow movement and the finale, suggesting that both movements were newly composed, whereas the first movement has relatively few sketches, suggesting it merely needed revision. The next phase occurred in 1798, when an entire full score was written out afresh after further sketching – probably in preparation for a performance in Prague that autumn.

Beethoven returned to this score in 1801 when preparing the work for publication, and made several minor revisions to the orchestral parts. Although these can

be regarded as significant improvements, he eventually gave up the task and sent the publisher the 1798 version of the orchestral parts. He had never written out the piano part in full, however, since he had always played it from memory in performance, perhaps improvising new variants on each occasion; thus he now wrote out a polished version for the first time. The concerto was then published by Hoffmeister & Kühnel as Opus 19. Finally, in 1809, he at last wrote out a cadenza, having previously left it to performers to improvise. This new cadenza was written for the benefit of his friend and pupil Archduke Rudolph, and it is in a strikingly more advanced and Romantic style than the genteel Classicism of the rest of the concerto.

Although this was the first of Beethoven's five main piano concertos, it is far from unsophisticated, since he was able to build on his previous work in the genre and also refine his ideas over an unusually long period of time. The first movement is striking for the wide range of keys in the opening *tutti*, and remote keys are further exploited during the movement. The second movement, like that of the early E flat concerto, is decorated with wonderful arabesques for the piano, but it exhibits a greater profundity than that concerto, and again has some striking modulations to distant keys. The exhilarating finale is full of boundless energy, generated in part by the dislocated rhythm of the opening theme. Towards the end, however, the theme appears with its rhythm unexpectedly straightened out, in the remote key of G major – one of several delightful surprises during the movement – before quickly reverting to its original, dislocated form. After so much revision and re-writing, Beethoven had finally created a masterpiece.

© Barry Cooper 2009
Professor of Music, University of Manchester

Ronald Brautigam on performance practice and on his reconstruction of the *Concerto in E flat major*, WoO 4

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.

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 be-

come 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: *How does your reconstruction of WoO 4 differ from previous ones?*

RB: When Willy Hess made his reconstruction in the 1930s, the general approach to performing Beethoven was very different to our modern-day search for historically informed performances.

I have tried to make a version that takes the late-18th-century orchestra as a starting point: flute parts stay well within the range of the wooden classical flute, horn parts are written with the possibilities, and limitations, of the natural horn in mind. And as regards style, wherever additional melodic material was needed, I have tried to stay as close to Beethoven’s own melodies and motifs as possible.

What helped me considerably is the fact that I have had so much experience with playing the regular Beethoven concertos. Playing through the solo part of the WoO 4 concerto, I could almost hear certain accompanying figures and chords suggesting themselves to me. This ‘imaginary orchestra’ has proved very useful during the process of recreating the score.

When it came to the actual scoring of the orchestral sections, I have tried to stay as close to the original solo piano part as possible. But to make an orchestration

work, one has to allow for certain liberties: orchestral effects such as *tremolo* strings, *pizzicato* basses, horn signals – all the elements that make a score come alive.

Q: *What were the main difficulties in making the reconstruction?*

RB: The greatest challenge lies in the orchestra that Beethoven prescribes: two flutes, two horns and strings. The lack of oboes and bassoons, not to mention clarinets and trumpets, constitutes a huge restriction in the way of orchestral colouring. At times it was very tempting to add a touch of extra colour by including one of those missing instruments. However, since it was my aim to present a reconstruction, not a free arrangement of the score, I have tried to eke out the flutes and horns as much as possible.

The second problem lies in the ‘missing melodies’ whenever the piano has an accompanying role. They had to be reconstructed by comparing Beethoven’s melodic motifs against the harmonic layout of the accompaniment, a process not unlike trying to solve a jigsaw puzzle.

In the end, there will never be a final version of this concerto unless the original score turns up one day. Until then, we will have to make do with reconstructions such as the one recorded here. I can only hope that this version will help to make this youthful, flamboyant concerto known to a wider audience.

In this cycle of Beethoven’s works for piano and orchestra, *Piano Concertos Nos 1 and 3* have already been released and are available on BIS-SACD-1692.

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 30 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. The year 2004 saw the release of the first of a 17-CD Beethoven cycle, also on the fortepiano. This series immediately became established as the reference recording as far as fortepiano cycles are concerned, and many 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.

Beethoven gab bereits in jungen Jahren Konzerte: Als Siebenjähriger debütierte er am 26. März 1778 in Köln mit mehreren nicht näher spezifizierten „Konzerten und Trios“. Als bald begann er, seine eigenen Konzerte zu schreiben; das erste überlieferte Konzert (WoO 4) hat er angeblich mit zwölf Jahren komponiert. Als Kind (und noch lange danach) kannte Beethoven sein genaues Alter nicht – er hielt sich prinzipiell für ein oder sogar zwei Jahre jünger als er wirklich war. Tatsächlich hat er das Konzert wohl mit dreizehn Jahren komponiert – mutmaßlich 1784; auf jeden Fall handelt es sich um eines seiner frühesten erhaltenen Werke.

Leider ist die autographhe Partitur des seinerzeit ungedruckten Werks verloren. Vorhanden ist einzig eine zeitgenössische Abschrift des Klavierparts, die Beethoven später mit Anmerkungen versehen und verschiedentlich verändert hat. Glücklicherweise wurden die Tuttiabschnitte ebenfalls im Klavierpart notiert; gelegentliche Hinweise auf die Instrumentation zeigen, dass das originale Orchester aus zwei Flöten, zwei Hörnern und Streichern bestand. Dies ermöglicht eine vorsichtige Rekonstruktion des gesamten Werks, deren erste in den 1930er Jahren von Willy Hess vorgelegt wurde. Seitdem hat es weitere Versuche gegeben; die hier eingespielte stammt von Ronald Brautigam.

Trotz des zarten Alters, in dem Beethoven das Konzert schrieb, verrät nichts, dass es von einem Anfänger stammt: Es ist ein vollgültiges dreisätzliches Werk, das viel Phantasie, harmonische Souveränität und Formgefühl bekundet. Wie für ein Konzert des 18. Jahrhunderts üblich, beginnt es mit einem ausgedehnten Orchester-tutti, in dem eine Reihe von Themen auftritt – in diesem Fall: zwei Hauptthemen. In einigen Konzerten setzt der Solist dann mit dem ersten Thema ein, in anderen dagegen – wie dem vorliegenden – erklingen Passagen mit virtuosen Figurationen. Der Schwierigkeitsgrad ist in der Tat verblüffend und belegt, dass Beethoven – der den Solopart sicherlich selber übernommen hat – sich bereits 1784 zu einem der weithin fähigsten Pianisten entwickelt hatte. Der Rest des Satzes entspricht weit-

gehend den damaligen Konventionen für die ersten Sätze von Konzerten. Gegen Ende ist die übliche Kadenz vorgesehen, die bei der Uraufführung vom Solisten improvisiert wurde, so dass aus Beethovens Zeit keine notierte Version vorliegt. Die hier verwendete Kadenz stammt, wie alle Kadenden für die Konzerte WoO 4 und WoO 6, von Ronald Brautigam.

Der wunderschöne zweite Satz beginnt mit einem sanften Orchesterthema, das entfernt mit demjenigen des ersten Satzes verwandt ist. Mit dem Einsatz des Solisten allerdings offenbart sich der Grund für das langsame Tempo des Anfangs – der Solopart ist eine unglaubliche Zurschaustellung figurativer Verzierungen, obschon der harmonische Rhythmus (die Häufigkeit der Akkordwechsel) sehr langsam bleibt. Diese herrlichen Arabesken, die hauptsächlich aus raschen Skalen oder reich verzierten Arpeggiofiguren bestehen, sind für Beethovens frühen Klavierstil typisch und finden sich auch noch in seinem nächsten Konzert (s. unten).

Das Finale beginnt mit einem lebhaften, eingängigen Thema, das mehrfach im Verlauf des Satzes und dann an seinem Ende wiederkehrt. Wie alle Finali in Beethovens Konzerten ist auch dieses ein Rondo, das sich allerdings – wie schon der erste Satz – nicht streng an die Konventionen hält, sondern von durch und durch origineller Anlage ist. Statt der üblichen zwei oder drei Episoden gibt es deren vier und daher auch fünf Auftritte des Rondothemas; die dritte Episode sieht weitgehend die ausgesprochen seltene Tonart es-moll vor. In den meisten Episoden steht spiletechnische Brillanz im Zentrum, so dass sie einen trefflichen Kontrast zu der Direktheit und der Regelmäßigkeit des Hauptthemas bilden.

Es gibt mehrere peinigende Indizien dafür, dass Beethoven während seiner Bonner Jugendzeit noch einige weitere Konzerte geschrieben haben könnte; das einzige definitive aus dieser Zeit aber ist das Klavierkonzert B-Dur, das heute aufgrund der Publikationsreihenfolge als das Zweite bekannt ist. Es bedurfte einer langen Zeit des Reifens und der Revisionen, bevor es seine endgültige Gestalt angenommen hatte; tatsächlich lassen sich mindestens sieben deutlich unterscheidbare

Stadien ausmachen. Die Komponisten jener Zeit pflegten die Veröffentlichung ihre Konzerte hinauszögern, auf dass jede einzelne Aufführung einen umso größeren Eindruck auf das Publikum mache. „Es erfordert“, schrieb Beethoven 1801, „die Musikalische Politick, die besten Konzerte eine Zeitlang bey sich zu behalten.“ Aus diesem Grund wurde das Konzert erst über ein Jahrzehnt später veröffentlicht; damals hatte er sich in Wien bereits als bedeutender Komponist etabliert.

Die ersten Spuren des B-Dur-Konzerts datieren aus der Zeit um 1787, und sie finden sich u.a. auf einer verworfenen Seite in Partiturnotation, die ein Motiv aus diesem Werk enthält. Eine andere Seite verzeichnet den Entwurf zu einem Thema, das im Rondo B-Dur WoO 6 zu finden ist – das seinerseits, so nimmt man an, das ursprüngliche Finale dieses Konzerts gewesen ist. Ein anderes Blatt, auf dem sich Material zu diesem Konzert findet, datiert aus der Zeit um 1790. Aller Wahrscheinlichkeit nach hat Beethoven also lange vor seinem Wegzug aus Bonn im Jahr 1792 eine vollständige Fassung dieses Konzerts fertiggestellt.

1793, kurz nach seiner Übersiedlung nach Wien, schrieb er offenbar eine neue Partitur des Konzerts nieder, denn wiederum haben sich ein oder zwei Fragmente des ersten Satzes erhalten, darüber hinaus das gesamte Finale (das Rondo B-Dur), das auf derselben Papiersorte, aber mit anderer Tinte notiert ist. Ungewöhnlicherweise besteht die Mittelepisode dieses Rondos aus einem *Andante* Es-Dur – mit ebenjenem Thema, das in dem um 1787 notierten Entwurf zu finden ist. Zu dieser Zeit gibt es noch keine Anzeichen für einen langsamen Satz; vielleicht sollte die langsame Episode des Rondos den üblichen langsamen Satz ersetzen, so dass sich – wie verschiedentlich in Konzerten jener Zeit – eine zweisätzige Form ergeben hätte.

Bald schon indes war Beethoven mit der 1793er Version seines Konzertes unzufrieden und begann daher im Winter 1794/95 mit Entwürfen zu einer anderen Fassung. Aus dieser dritten Phase existieren Skizzen sowohl zum langsamen Satz wie zum Finale, was die Vermutung nahelegt, dass beide Sätze neu komponiert wurden.

Zum ersten Satz dagegen gibt es nur wenig Skizzen, so dass man annehmen darf, dass er lediglich überarbeitet wurde. Die nächste Phase fällt in das Jahr 1798, als nach weiteren Entwürfen eine ganz neue Partitur notiert wurde – wahrscheinlich zur Vorbereitung einer Aufführung im Herbst dieses Jahres.

Im Vorfeld der Drucklegung beschäftigte sich Beethoven 1801 erneut mit dem Konzert und nahm etliche kleinere Änderungen am Orchesterpart vor. Wenngleich man sie als wichtige Verbesserungen bezeichnen kann, verwarf er sie schließlich und sandte dem Verlag die 1798er Version der Orchesterstimmen. Den Klavierpart freilich hatte er nie vollständig niedergeschrieben, da er ihn bei Aufführungen immer auswendig gespielt und dabei wohl jeweils neue Varianten improvisiert hatte; nun also notierte er erstmals eine wohlfeile Version. Das Konzert wurde von Hoffmeister & Kühnel als Opus 19 veröffentlicht. 1809 notierte er schließlich eine Kadenz; vorher hatte er es den Solisten überlassen, diese zu improvisieren. Die neue Kadenz entstand für seinen Freund und Schüler Erzherzog Rudolph, und sie zeigt gegenüber dem eleganten Klassizismus des übrigen Konzerts einen erstaunlich avancierten, romantischen Stil.

Auch wenn es sich um das erste von Beethovens fünf regulären Klavierkonzerten handelt, ist es doch alles andere als unentwickelt: Beethoven konnte an seinen vorhergehenden Gattungsbeitrag anknüpfen und seine Gedanken zudem über einen ungewöhnlich langen Zeitraum hinweg weiterentwickeln. Der erste Satz überrascht mit dem großen Tonartenspektrum im Eingangs-Tutti; auch im weiteren Satzverlauf werden entlegene Tonarten erkundet. Der zweite Satz ist, wie der des frühen Es-Dur-Konzerts, mit wunderschönen Klavierarabesken verziert, im Vergleich mit dem Vorläufer aber tiefgründiger; auch hier moduliert Beethoven in entfernte Tonarten. Das rauschhafte Finale steckt voll unbändiger Energie, die sich zum Teil dem verqueren Rhythmus des Anfangsthemas verdankt. Gegen Ende jedoch erklingt dieses Thema im entlegenen G-Dur und, unerwartet, mit „begradiigtem“ Rhythmus – eine von mehreren reizvollen Überraschungen –, worauf es rasch zu seiner ver-

queren Originalgestalt zurückkehrt. Nach so vielen Revisionen und Neuansätzen hatte Beethoven schließlich ein Meisterwerk geschaffen.

© Barry Cooper 2009

Professor für Musik an der University of Manchester

Ronald Brautigam über Aufführungspraxis und seine Rekonstruktion des Konzerts Es-Dur WoO 4

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 Anordnung, bei der die einzelnen Spieler weit mehr Kontakt mit dem Pianisten haben, als bei einer normalen „Konzertanordnung“, bei der der Pianist vor dem von ihm getrennten Orchester positioniert ist.

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

RB: Wenn ich Beethoven auf dem modernen Klavier spiele, versuche ich nach Möglichkeit, alle technischen Aspekte des Fortepianospiels einfließen zu lassen: schärferer, kürzerer Anschlag, härtere Artikulation und ein 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: *Inwiefern unterscheidet sich Ihre Rekonstruktion des Konzerts WoO 4 von früheren?*

RB: Als Willy Hess seine Rekonstruktion in den 1930er Jahren vorlegte, spielte man Beethoven unter ganz anderen Prämissen, als wir es heute mit unseren Bemühungen um historisch informierte Aufführungen tun. Ich habe versucht, eine

Fassung zu erarbeiten, die das Orchester des ausgehenden 18. Jahrhunderts als Ausgangspunkt nimmt: Die Flötenpartien bewegen sich innerhalb des Umfangs der klassischen Holzflöte, die Hornpartien berücksichtigen die Möglichkeiten und Grenzen des Naturhorns. Wenn zusätzliches melodisches Material benötigt wurde, habe ich versucht, Beethovens eigenen Melodien und Motiven stilistisch treu zu bleiben. Meine Erfahrung mit den „regulären“ Beethoven-Konzerten hat mir dabei sehr geholfen. Als ich den Solopart des Konzerts WoO 4 durchspielte, konnte ich bestimmte Begleitfiguren und -akkorde geradezu hören. Dieses „imaginäre Orchester“ hat sich bei der Wiederherstellung der Partitur als sehr nützlich erwiesen. Als es dann zur tatsächlichen Instrumentierung der Orchesterteile kam, habe ich versucht, mich so wenig wie möglich von dem ursprünglichen Soloklavierpart zu entfernen. Damit eine Instrumentation „funktioniert“, muss man sich freilich einige Freiheiten nehmen: Orchestereffekte wie Streichertremolo, Pizzikatobässe, Hornsignale – all die Momente, die eine Partitur zum Leben erwecken.

Frage: *Was waren die Hauptschwierigkeiten bei der Rekonstruktion?*

RB: Die größte Herausforderung stellt das von Beethoven vorgeschriebene Orchester dar: 2 Flöten, 2 Hörner und Streicher. Das Fehlen von Oboen und Fagotten – von Klarinetten und Trompeten ganz zu schweigen – bedeutet eine gewaltige Einschränkung im Hinblick auf die orchestralen Klangfarben. Manchmal war es schon verlockend, eine etwas andere Klangfarbe zu verwenden und eines der fehlenden Instrumente hinzuzufügen. Da es jedoch meine Absicht war, eine Rekonstruktion und keine freie Bearbeitung vorzulegen, habe ich mich bemüht, Flöten und Hörner so gut wie möglich in Szene zu setzen. Das zweite Problem sind die „fehlenden Melodien“, sobald das Klavier Begleitfunktion hat. Sie mussten durch den Abgleich von Beethovens melodischer Motivik und der Anlage der Begleitharmonik rekonstruiert werden; ein Vorgang, der dem Puzzlespiel ähnelt. Letztendlich wird es nie eine definitive Fassung dieses Konzerts geben – es sei denn, die Originalpar-

titur würde eines Tages gefunden. Bis dahin müssen wir uns mit Rekonstruktionen wie der hier eingespielten begnügen. Ich kann nur hoffen, dass die vorliegende Fassung dieses jugendliche, überbordende Konzert einem größeren Publikum bekannt macht.

Aus dieser Reihe mit Beethovens Werken für Klavier und Orchester ist der erste Teil (*Klavierkonzerte Nr. 1 und 3*) bereits veröffentlicht worden und als BIS-SACD-1692 erhältlich.

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 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 commença très jeune à jouer des concertos car il fit ses débuts publics à sept ans seulement à Cologne le 26 mars 1778 ; il joua alors divers « concertos et trios » non spécifiés. Peu de temps après, il se mit à écrire ses propres concertos et on dit du premier à être connu (WoO 4) qu'il a été composé quand Beethoven n'avait que douze ans. En fait, Beethoven ne savait pas exactement son âge quand il était enfant (et même longtemps après), se croyant en général deux ans plus jeune qu'il ne l'était vraiment. Il est ainsi fort probable que le concerto date de 1784 alors que Beethoven avait treize ans ; mais il n'est absolument pas l'une des premières œuvres que l'on connaisse du compositeur.

La partition autographe originale est malheureusement perdue et l'œuvre resta inédite en ce temps-là. Il n'existe plus qu'une copie manuscrite contemporaine de la partie de piano que Beethoven annota et changea ensuite de plusieurs manières. Heureusement les sections *tutti* orchestrales ont été incluses dans cette partie pour piano avec des indications occasionnelles d'orchestration, ce qui montre que l'orchestre original se composait de deux flûtes, deux cors et cordes. Il est donc possible de reconstruire expérimentalement toute l'œuvre et Willy Hess le fit pour la première fois dans les années 1930. D'autres essais ont été composés depuis et la version sur cet enregistrement en est une nouvelle de la main de Ronald Brautigam.

Malgré le bas âge de Beethoven au moment de la composition du concerto, rien ne laisse présumer que ce soit le travail d'un débutant car c'est une œuvre entièrement développée en trois mouvements, qui montrent beaucoup d'imagination, de contrôle de l'harmonie et de sens de la forme. Comme c'était la coutume pour un concerto de la fin du 18^e siècle, il s'ouvre sur un long *tutti* orchestral où une série de thèmes passent en revue – ici, les deux thèmes principaux. Dans certains concertos, le soliste entre ensuite avec le premier thème mais, dans d'autres, comme c'est le cas ici, on trouve plutôt des passages de virtuosité. Le niveau des difficultés techniques est vraiment frappant et indique que Beethoven, qui a certainement joué

la partie solo lui-même, se plaçait déjà en 1784 parmi les meilleurs pianistes de la région. Le reste du mouvement s'approche du modèle normal du temps pour les premiers mouvements de concertos et la cadence habituelle est placée vers la fin. Elle devait être improvisée par le soliste à la création de l'œuvre et c'est pourquoi il n'en existe plus du temps de Beethoven. Ronald Brautigam a composé la cadence utilisée sur ce disque, ainsi que toutes les autres pour WoO 4 et WoO 6.

Le ravissant second mouvement commence avec un agréable thème d'ouverture à l'orchestre, thème apparenté de loin à celui du premier mouvement. A l'entrée du soliste cependant, la raison du tempo lent de l'ouverture devient évidente car la partie solo est remplie de déploiements incroyables de figures décoratives, même si le tempo harmonique de la musique (la fréquence avec laquelle les accords changent) reste très lent. Ces merveilleuses arabesques, formées surtout de gammes rapides ou d'accords brisés richement ornés, sont typiques de la première écriture de Beethoven pour piano et se poursuivent dans son concerto suivant (voir ci-dessous).

Le finale commence avec un thème enjoué et aisément mémorisable qui revient continuellement au cours du mouvement et encore à la fin. Comme les finales de tous les concertos de Beethoven, le mouvement est en forme de rondo ; comme dans le premier mouvement cependant, il n'adhère pas servilement au modèle conventionnel mais sa structure est originale partout. On trouve quatre épisodes au lieu des deux ou trois habituels, ce qui résulte en cinq expositions du thème de rondo ; le troisième épisode se déroule principalement dans la rarissime tonalité de mi bémol mineur. L'éclat technique est mis en vedette dans les passages épisodiques qui forment un admirable contraste au caractère direct et régulier du thème principal.

Il existe plusieurs allusions alléchantes au fait que Beethoven pourrait avoir composé plusieurs autres concertos pendant sa jeunesse à Bonn mais le seul à émerger avec clarté de cette période est le *Concerto pour piano en si bémol* connu maintenant comme le numéro 2 (puisque il fut le deuxième à être publié). Il connaît

une période très longue de gestation et de révision avant d'arriver à sa forme finale et on peut vraiment identifier au moins sept stades entièrement distincts. A cette époque, les compositeurs avaient l'habitude de retarder la publication de leurs concertos pour que chaque exécution fasse une plus grande impression sur le public. Beethoven écrivit en 1801 : « La politique musicale demande qu'on garde les meilleurs concertos pour soi-même pendant un certain temps. » C'est pourquoi l'œuvre resta inédite pendant plus de dix ans; Beethoven était alors établi et connu comme un compositeur important à Vienne.

Les premières traces de ce *Concerto en si bémol* remontent à environ 1787, à en juger par une page rejetée de partition complète qui contient un motif de l'œuvre. Une autre page d'une date semblable montre une longue esquisse d'un thème trouvé dans le *Rondo en si bémol* WoO 6 qu'on pense avoir été le finale original de ce concerto. Une autre feuille de matériel du concerto date d'environ 1790. C'est pourquoi il semble plausible que Beethoven ait terminé une version du concerto en entier bien avant son départ de Bonn en 1792.

En 1793, peu après son arrivée à Vienne, il écrivit évidemment une nouvelle partition du concerto car un autre fragment (peut-être deux fragments) du premier mouvement est conservé, de même que le finale original en entier, le *Rondo en si bémol*, écrit sur le même type de papier mais avec une encre différente. Chose inhabituelle, l'épisode central de ce *Rondo* consiste en un *Andante* en mi bémol, et c'est le thème de cet *Andante* qui était apparu dans l'esquisse d'environ 1787. Il n'y a pas de signe de mouvement lent à ce stade et il est possible que l'épisode lent du *Rondo* fut écrit au lieu du mouvement lent normal, résultant en une forme en deux mouvements trouvée à l'occasion dans des concertos de cette période.

Beethoven se sentit rapidement insatisfait de la version de 1793 de son concerto et il entreprit d'esquisser une autre version au cours de l'hiver 1794-5. De longues ébauches du mouvement lent et du finale de cette troisième phase ont été trouvées, suggérant que les deux mouvements furent composés à nouveau tandis que le pre-

mier mouvement ne montre que relativement peu d'esquisses, suggérant qu'il ne fut soumis qu'à une révision. La phase suivante eut lieu en 1798 quand une nouvelle partition en entier fut écrite après de nouvelles ébauches – probablement comme préparation à une exécution à Prague cet automne-là.

Beethoven retourna à cette partition en 1801 quand il prépara l'œuvre pour la publication et il apporta de nombreuses petites révisions aux parties d'orchestre. Quoique qu'on puisse dire de celles-ci qu'elles sont de nettes améliorations, Beethoven finit par abandonner le travail et envoya à l'éditeur la version de 1798 des parties d'orchestre. Il n'avait cependant jamais écrit la partie de piano en entier car il l'avait toujours jouée de mémoire en concert, improvisant peut-être de nouvelles variantes à chaque occasion ; il en mit ainsi par écrit pour la première fois une version polie. Le concerto sortit ensuite chez Hoffmeister & Kühnel comme l'opus 19. Il rédigea finalement en 1809 une cadence, ayant auparavant laissé à l'exécutant d'en improviser une. Cette nouvelle cadence fut écrite au profit de son ami et élève l'archiduc Rudolf et elle frappe par son style romantique plus avancé que le gentil classicisme du reste du concerto.

Quoiqu'il soit le premier des cinq principaux concertos pour piano de Beethoven, il est loin d'être simpliste puisque le compositeur a été capable de bâtir sur son travail précédent dans le genre et de raffiner ses idées au cours d'une période de temps exceptionnellement longue. Le premier mouvement frappe par la grande étendue de tonalités dans le *tutti* d'ouverture et des tonalités éloignées sont exploitées au cours du mouvement. A l'exemple du second mouvement du juvénile *Concerto en mi bémol*, celui-ci est décoré de ravissantes arabesques au piano mais il montre plus de profondeur que celui-là et il épate aussi par ses modulations étonnantes dans des tonalités éloignées. L'enivrant finale déborde d'énergie débridée, générée partiellement par le rythme déboîté du thème d'ouverture. Vers la fin cependant, le thème nous surprend avec son rythme en place dans la tonalité éloignée de sol majeur – l'une des nombreuses surprises belles du mouvement – avant de re-

tourner rapidement à sa forme originale déboîtée. Après tant de révisions, Beethoven avait finalement créé un chef-d'œuvre.

© Barry Cooper 2009
Professeur de musique, Université de Manchester

Ronald Brautigam au sujet de la pratique d'exécution et de sa reconstruction du *Concerto en mi bémol majeur WoO 4*

Question : *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 ?*

Ronald Brautigam : 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.

Q : *A quel point vos interprétations dépendent-elles d'un instrument historique ou moderne ? Quels aspects de l'interprétation dépendent le plus de l'instrument ?*

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 : 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 : *De quelle manière générale votre reconstruction du WoO 4 diffère-t-elle des précédentes ?*

RB : Quand Willy Hess fit sa reconstruction dans les années 1930, l'approche générale de l'exécution de Beethoven différait beaucoup de notre recherche moderne d'exécutions historiques informées. J'ai voulu créer une version à partir de l'orchestre de la fin du 18^e siècle: les parties de flûte respectent bien l'étendue de la flûte de bois classique, les parties de cor sont écrites en gardant en mémoire les possibilités et les limites du cor naturel. Quant au style, là où du matériel mélodique additionnel était nécessaire, j'ai essayé de rester aussi proche que possible des mélodies et motifs propres de Beethoven.

Mon expérience en exécution des concertos réguliers de Beethoven m'a considérablement aidé. En lisant la partie solo du concerto WoO 4, je pouvais presque entendre certains accords et motifs d'accompagnement se suggérer d'eux-mêmes à moi. Cet « orchestre imaginaire » s'est révélé très pratique au cours du processus de reconstruction de la partition. Rendu à l'orchestration même des sections orches-

trales, j'ai aspiré à rester le plus près possible de la partie solo originale pour piano. Mais pour faire une orchestration, on doit prendre certaines libertés : des effets orchestraux comme des trémolos aux cordes, des parties graves en *pizzicato*, des appels de cors ; tous les éléments qui donnent vie à une partition.

Q : *Quelles furent les principales difficultés à faire la reconstruction ?*

RB : Le plus grand défi repose dans l'orchestre requis par Beethoven : 2 flûtes, 2 cors et cordes. L'absence de hautbois et de bassons, sans parler des clarinettes et trompettes, restreint énormément la couleur orchestrale. Par moments, j'étais très tenté d'ajouter une touche de couleur supplémentaire en incluant l'un de ces instruments manquants. Comme mon but était cependant de présenter une reconstruction et non pas un arrangement libre de la partition, j'ai essayé d'utiliser le plus possible les flûtes et les cors. Le second problème repose dans les « mélodies manquantes » quand le piano joue le rôle d'accompagnateur. Elles devaient être reconstruites en comparant les motifs mélodiques de Beethoven avec le profil harmonique de l'accompagnement ; un procédé semblable à l'assemblage d'un casse-tête de Jigsaw. En fin de compte, une version finale de ce concerto ne sera jamais possible à moins de découvrir un bon jour la partition originale. En attendant, nous devrons nous contenter de reconstructions comme celle enregistrée ici. Je ne peux qu'espérer que cette version aidera à faire connaître ce concerto juvénile et haut en couleur à un plus grand public.

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 internatio-

nale, 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 chaudement 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.

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

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

RECORDING DATA

Recorded in October 2008 at the Louis de Geer Concert Hall , Norrköping, Sweden

Piano technician: Günter Ingo

Recording producer: Ingo Petry

Sound engineer: Andreas Ruge

Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha o2R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones

Digital editing: Bastian Schick, Elisabeth Kemper

Mix: Thore Brinkmann, Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover texts: © Barry Cooper 2008

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

Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

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

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1792 © & ® 2009, BIS Records AB, Åkersberga.

Ronald Brautigam and Andrew Parrott
© BIS Records



BIS-SACD-1792