



RONALD BRAUTIGAM fortepiano

8.



OPUS 111

Sonatas Opp. 101, 109–111

VAN BEETHOVEN, LUDWIG (1770–1827)

COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO – VOLUME 8

SONATA No. 28 IN A MAJOR, Op. 101 (1816)

18'37

Dedicated to Baroness Dorothea Ertmann. First Edition: Steiner, Vienna 1817

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Allegretto, ma non troppo)</i> | 3'32 |
| 2 | II. <i>Lebhaft. Marschmäßig (Vivace alla Marcia)</i> | 5'28 |
| 3 | III. <i>Langsam und sehn suchtsvoll (Adagio, ma non troppo, con affetto)</i> | 2'37 |
| 4 | IV. <i>Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Allegro)</i> | 6'50 |

SONATA No. 30 IN E MAJOR, Op. 109 (1820)

16'20

Dedicated to Maximiliane von Brentano. First Edition: Schlesinger, Berlin 1821

- | | | |
|---|--|-------|
| 5 | I. <i>Vivace, ma non troppo</i> | 3'12 |
| 6 | II. <i>Prestissimo</i> | 2'10 |
| 7 | III. <i>Gesangvoll, mit innigster Empfindung (Andante molto cantabile ed espressivo)</i> | 10'53 |

SONATA NO. 31 IN A FLAT MAJOR, Op. 110 (1821–22)

18'09

First Edition: Schlesinger, Berlin 1822

- | | | |
|-------------|--|-------|
| [8] | I. <i>Moderato cantabile molto espressivo</i> | 5'45 |
| [9] | II. <i>Allegro molto</i> | 2'03 |
| [10] | III. <i>Adagio ma non troppo – Fuga: Allegro ma non troppo</i> | 10'11 |

SONATA NO. 32 IN C MINOR, Op. 111 (1821–22)

22'55

Dedicated to Archduke Rudolph von Habsburg. First Edition: Schlesinger, Berlin 1823

- | | | |
|-------------|--|-------|
| [11] | I. <i>Maestoso – Allegro con brio ed appassionato</i> | 8'12 |
| [12] | II. <i>Arietta (Adagio molto semplice e cantabile)</i> | 14'34 |

TT: 77'09

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Instrument by Paul McNulty 2007, after Conrad Graf c. 1819 (see page 25)

Often considered as a group, the last five sonatas Beethoven wrote for the piano represent his artistically most advanced and emotionally most profound compositions in the genre. All of them are indeed advanced and profound and they do share many features, but they also differ in character and even in style – which is not that surprising since the first of them was composed in 1816 and the last was finished in 1822.

Like the other four, the first of the group (*Sonata in A major*, Op. 101) is more meditative in character than the earlier sonatas and it shares the fugal traits so prominently present in Beethoven's late works. What sets it apart is its loose construction, the openness of its form. It is far less rigidly constructed than, for instance, the Op. 106 sonata – which is the strictest of the group. The main theme of the first movement – like its harmonic structure – is never concise and closed. The movement has an evasive, drifting character in which boundaries and definitive concluding gestures are avoided. There is an immediate move away from the tonic, and the main key is thus implied rather than clearly stated, giving the impression that the piece starts somewhere in the middle. This creates the poetic effect of inaudible music going on before the work actually begins, music that becomes manifest only at the start of the sonata.

Like all the scherzos in the late sonatas, this one is quite straightforward. The *Adagio* that follows is again music of an open kind, with a melody that sounds more like a collection of gestures than a rounded-off theme, and harmonic developments featuring chromatic twists that blur the tonality. As the melodic gestures lead to an unexpected repeat of the opening of the first movement, there is an implication that they in fact are the hidden, unheard music that preceded the first note of the sonata. The *Adagio* is not a question to which the first bars of the sonata are the answer, however; it only puts the start of the whole piece in context. The lack of a definitive answer emphasizes both the looseness of the con-

struction and the work's meditative character. The concluding *Allegro* – a more or less traditionally constructed sonata-form movement – does, however, bring it all together. The music is more clearly defined here, and the fugal writing in the development section is a perfectly viable variation on the typical events that happen in a development section. The movement is, however, a rather forced conclusion: it works, but does not give a true resolution. In many of his late works Beethoven fused together individual movements, but whereas in his last years he always made sure that the individual sections were linked in a linear way, this is not yet the case in the Op. 101 sonata.

Around the same time as the Op. 101 sonata, Beethoven also composed the two cello sonatas, Op. 102, and the song cycle *An die ferne Geliebte*, all works that also have an open or cyclic character. Beethoven was in his late forties when he composed them and after a rather difficult, unproductive period in his life he was obviously searching for a new sense of direction.

Why he had run into difficulties earlier can only be a matter of an informed guess. It is quite possible that he suffered from severe depression after realizing that he could not marry the unidentified 'Unsterbliche Geliebte' to whom he wrote a famous letter in 1812. In his younger years the subject of women had definitely been on his mind quite often, but after this letter everything in the vast documentation about his life indicates that the matter was now closed. He also had to come to terms with the fact that he was turning completely deaf. As a composer he may furthermore have felt that he had bent the style he inherited from Mozart and Haydn as far as it would go. As even his late works show, he remained a firm believer in the classically structured musical world of his two predecessors, and it must have been difficult to find a way of writing music that would break with what had gone before and still remain loyal to it. Beethoven's age may also have been a factor affecting his mood during these years: it is dif-

ficult to know if people living in the early nineteenth century experienced what is now known as a mid-life crisis, let alone to know what their attitude to such a problem might have been. Like all human beings, however, Beethoven too had to come to terms with the course of life, and it is possible that a modern-day psychiatrist would have diagnosed at least some of his problems as symptoms of a mid-life crisis.

We cannot know for certain why Beethoven abandoned the experimental road that he was following around 1816, especially considering the beneficial effect it was having on his productivity. The best explanation is possibly that this cyclic, open and loosely constructed music undermined the perfectly balanced nature and the clear dramatic quality of the classical style too much for Beethoven's taste. He turned over a new leaf with the massive '*Hammerklavier*' Sonata, Op. 106 [BIS-SACD-1612], concentrating on a strict structure, as well as on new ways of giving Bach's old fugue a new, dramatic and emotional content. He went back to fusing movements together in a linear build-up, and movements with a more open character were now given a well-defined dramatic function. Harmonically there are still many daring features, but the atmospheric chromatic writing he used in the *Adagio* of Op. 101 is not to be found in his works after the '*Hammerklavier*' Sonata. From then on, chromatic colour and far-reaching dissonance are embedded in a musical narrative that remains true to the balanced dramatic structures of Haydn and, especially, Mozart. Ultimately Beethoven did succeed in adapting their style still further, introducing new features without completely breaking it up.

When he wrote his last three piano sonatas, between 1820 and 1822, Beethoven's personal life had again changed quite significantly. His brother Karl had died in 1815 and, in his attempts to be a father to Karl's son Carl, Beethoven spent several years in custody battles with the boy's mother, whom he utterly

despised. Trying to organize a household for himself and his nephew also caused considerable strain, both emotional and financial. There was no shortage of bitterness – which he transformed into sarcasm when he was in a good mood – during these years of Beethoven's life. Artistically, however, the picture is far less gloomy. In terms of quality, his work in no way deteriorated and, if there was a reduction in the number of works, this was a result of their grandness of conception and the increasing amount of time during which illness prevented him from working. It is true that the '*Hammerklavier*' Sonata, the *Ninth Symphony* and the *Missa Solemnis* all took him years to finish, but he wrote out the complete versions of the final three piano sonatas in about three weeks. Nothing indicates that the sketching of these works was a more difficult process than usual, although it was spread out over a longer period of time than previously.

The *Sonata in E major*, Op. 109, was dedicated to Maximiliane von Brentano, the daughter of the woman who most likely was the 'Unsterbliche Geliebte' of 1812: Anthonie von Brentano. Beethoven wrote Maximiliane a touching letter concerning the dedication, in which he expressed how much he valued his happy memories of her, her mother and her father – whom he had not seen since 1812. If Anthonie was the 'Unsterbliche Geliebte', this letter suggests that Beethoven had moulded all his heartaches into something that amounts to reconciliation and wisdom with a bitter-sweet undertone of melancholy. And even though it is far from certain that he had been thinking of Anthonie when composing it, the emotional content of its first movement and its concluding *Andante* fits what Beethoven wrote to Maximiliane like a glove.

There are indications that the beautifully relaxed first movement, which, characteristically, is far removed from worldly troubles, was first written as a separate piece – a sort of extended bagatelle that may have been the result of a request from the publisher Starke. Its melodic material does share some of the openness

and gesture-like character of the first movement of Op. 101, but instead of drifting away from the main key it firmly defines the tonality in the first bars. The beautiful descending and ascending broken chords it leads up to are in one sense surprising, although they are also perceived as the logical outcome of a linear building process.

Like the Op. 101 sonata, Op. 110 is meditative in character. Here, however, the fusing of an *Adagio* and a fugue into a last movement results in a much more rounded-off structure. The fugue is not overpowering like the one in the '*Hammerklavier*' Sonata, but instead retains something of the character of the preceding *Adagio* even though it is very different from the slower-moving episode. The fugue acts like a balancing and concluding force to both the *Adagio* episode and to the sonata as a whole. While there is a dramatic build-up, the entire work also seems to meditate on different aspects of the same kind of gestures and emotional content. Only the *Allegro molto* second movement is a conflicting element, but that movement helps to create the tension that is necessary to put the last movement in perspective, as a conclusion of the first movement.

In Beethoven's last sonata for the piano, Op. 111, the integration of a fugue into a sonata-form movement is again handled differently, this time more organically than in any of his other piano sonatas. The first theme of the thundering opening movement has the outline of the opening of a fugue, but it is only in the development section that this material is set in a fugal manner, albeit in a more dramatically oriented manner than that of Bach or – Beethoven's favourite – Handel. As soon as the recapitulation starts, the fugal writing ceases.

The famous set of variations that concludes the work refers to Bach's *Goldberg Variations* in the *Arietta* that is its starting point, but is also true to the dramatic rules of the classical style in its continuous build-up. As in the massive *Diabelli Variations* of the same period, the theme is not so much embellished as

stripped down to its most fundamental structural elements, which form the basis for various developments. This is a trick that simultaneously relaxes the form (the original melody is not always recognizable) and cements everything solidly together; the basis does, however, constantly remain present. Apart from looking back to Bach, and renewing variation form, this movement also at times looks forward as far as the later music of Chopin, in which chromatic writing is not purely a colouristic effect – as it was for many other Romantic composers.

Besides the Viennese edition, there was also an English edition of Beethoven's last sonata, an edition that was dedicated to Anthonie von Brentano. In the end, therefore, the 'Unsterbliche Geliebte' – if indeed Anthonie was the lady in question – did receive her tribute.

© Roeland Hazendonk 2010

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 ongoing cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving both an Editor's Choice in *Gramophone* and, in 2010, a MIDEM Classical Award.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

Die letzten fünf Sonaten, die Beethoven für das Klavier schrieb und die oft als Gruppe betrachtet werden, sind seine künstlerisch avanciertesten und emotional tiefgründigsten Beiträge zu dieser Gattung. Sie alle sind wahrlich avanciert und tiefgründig und sie teilen viele Züge, aber sie unterscheiden sich auch in Charakter und sogar Stil – was nicht so sehr überrascht, wurde die erste von ihnen doch 1816 komponiert und die letzte 1822 fertiggestellt.

Die erste Sonate dieser Gruppe – A-Dur op. 101 – ist von nachdenklicherem Charakter als ihre Vorgängerinnen, und sie weist jene fugale Schreibweise auf, die Beethovens Spätwerk so maßgeblich prägt. Was sie einzigartig macht, ist ihr lockerer Aufbau, die Offenheit der Form. Sie ist weit weniger streng konstruiert als beispielsweise die Sonate op. 106, die strengste dieser Gruppe. Das Hauptthema des ersten Satzes ist, wie auch die harmonische Struktur, nirgends konzise und in sich geschlossen. Der Satz hat einen schwer fasslichen, driftenden Charakter, der Grenzziehungen und definitive Schlussgesten meidet. Von Anfang an drängt alles weg von der Tonika; die Haupttonart wird mithin eher angedeutet als klar aufgestellt, was den Eindruck vermittelt, als begönne das Stück irgendwo in seiner Mitte. Dies wiederum erzeugt den poetischen Effekt, als sei dem eigentlichen Anfang eine unhörbare Musik vorangegangen, eine Musik, die nur zu Beginn der Sonate zu spüren ist.

Wie die anderen Scherzi der späten Sonaten ist auch dieses ziemlich geradlinig. Das darauf folgende *Adagio* ist wiederum Musik von offener Art: Sein Thema klingt mehr wie eine Ansammlung von Gesten denn wie eine abgerundete Melodie; die harmonischen Fortschreitungen weisen chromatische Wendungen auf, die die Tonalität verschleiern. Wenn die melodischen Gesten die überraschende Wiederholung des Kopfsatzbeginns einleiten, ahnt man, dass es sich bei ihnen recht eigentlich um die verborgene, unerhörte Musik handeln könnte, die dem ersten Ton der Sonate voranging. Gleichwohl ist das *Adagio* nicht die Frage,

auf die die ersten Takte der Sonate die Antwort sind; es rückt den Anfang des Werks nur in einen Zusammenhang. Das Fehlen einer definitiven Antwort unterstreicht sowohl die Lockerheit des Aufbaus als auch den grüblerischen Charakter des Werks. Das abschließende *Allegro* aber – ein mehr oder weniger traditionell konstruierter Sonatenhauptsatz – führt alles zusammen. Hier ist die Musik klarer definiert; das Fugato in der Durchführung ist eine vollkommen überzeugende Variation über die typischen Ereignisse einer Durchführung. Gleichwohl handelt es sich um einen recht forcierten Abschluss: Er funktioniert, gibt aber nicht das Gefühl einer echten Lösung. In vielen seiner Spätwerke verschmolz Beethoven Einzelsätze, doch während er in seinen letzten Jahren stets dafür sorgte, dass die einzelnen Teile auf lineare Weise verbunden wurden, ist dies in der Sonate op. 101 noch nicht der Fall.

Ungefähr aus derselben Zeit wie die Sonate op. 101 stammen die beiden Cellossonaten op. 102 und der Liederzyklus *An die ferne Geliebte* – Werke also, die ebenfalls offenen oder zyklischen Charakter haben. Beethoven war Ende vierzig, als er sie komponierte; nach einer eher schwierigen, unproduktiven Phase seines Lebens orientierte er sich augenscheinlich neu.

Über die Gründe, warum er zuvor auf Schwierigkeiten gestoßen war, lässt sich nur spekulieren. Es ist durchaus möglich, dass er unter starken Depressionen litt, nachdem ihm klar geworden war, dass er die „Unsterbliche Geliebte“, an die er 1812 einen berühmten Brief richtete, nicht würde heiraten können. In seinen jüngeren Jahren hatte ihn das Thema „Frauen“ oft umgetrieben, aber nach diesem Brief gibt es in den zahlreichen Dokumenten seines Lebens keinen Hinweis darauf, dass dieses Thema etwas anderes als abgeschlossen war. Auch hatte er sich damit abgefunden, dass er völlig taub werden würde. Als Komponist mag er darüber hinaus gespürt haben, dass er den von Mozart und Haydn vermachten Stil bis an den Rand des Möglichen ausgedehnt hatte. Noch sein Spätwerk zeigt,

dass er fest an die klassische Musikwelt seiner beiden Vorgänger glaubte, und es muss schwierig gewesen sein, eine Musiksprache zu entwickeln, die mit dem Vorangegangenen brach und ihm dennoch loyal verbunden blieb. Beethovens Alter mag seine Stimmung während dieser Jahre beeinflusst haben: Es lässt sich nicht mit Gewissheit sagen, ob Menschen des frühen 19. Jahrhunderts das erlebten, was wir heute Midlife-Crisis nennen, ganz zu schweigen davon, wie sie sich einem solchen Problem gegenüber verhalten haben mochten. Wie alle Menschen indes musste sich auch Beethoven mit dem Lauf des Lebens arrangieren, und es ist möglich, dass ein heutiger Psychiater zumindest einige seiner Probleme als Symptome einer Midlife Crisis diagnostizieren würde.

Wir wissen nicht genau, warum Beethoven den Weg des Experiments, den er um 1816 verfolgte, wieder verließ – insbesondere, wenn man die nutzbringende Wirkung bedenkt, die er auf seine Produktivität hatte. Die beste Erklärung wohl ist, dass diese zyklische, offene und frei konstruierte Musik das vollkommen ausgewogene Wesen und die klare dramatische Qualität des klassischen Stils für Beethovens Geschmack zu sehr untergrub. Mit der gewaltigen „*Hammerklavier*“-Sonate op. 106 [BIS-SACD-1612] schlug er ein neues Kapitel auf: Er konzentrierte sich auf eine strenge formale Anlage sowie auf neue Wege, Bachs altehrwürdiger Fuge eine neue Dramatik und Emotionalität zu geben. Erneut verband er Sätze in einem linearen Konzept; Sätze von offenerem Charakter erhielten nun eine klar definierte dramatische Funktion. In harmonischer Hinsicht gibt es weiterhin viele kühne Besonderheiten, aber die stimmungsreiche Chromatik, die er im *Adagio* der Sonate op. 101 verwendete, findet sich in seinen Werken nach der „*Hammerklavier*“-Sonate nicht mehr. Von da an sind chromatische Akzente und scharfe Dissonanzen in eine musikalische Erzählung gebettet, die den ausgewogenen dramatischen Formen Haydns und zumal Mozarts treu bleibt. Letzten Endes gelang es Beethoven, ihren Stil weiter umzugestalten und um neue Cha-

rakteristika zu bereichern, ohne ihn zu zerstören.

Als er in den Jahren 1820 bis 1822 seine letzten drei Klaviersonaten komponierte, hatte sich Beethovens Leben erneut beträchtlich verändert. Sein Bruder Karl war 1815 gestorben; bei seinem Versuch, Karls Sohn Carl ein Vater zu sein, verbrachte Beethoven etliche Jahre in Sorgerechtsfehdungen mit Carls Mutter, die er abgrundtief verachtete. Auch sein Versuch, einen Haushalt für sich und seinen Neffen zu führen, belastete ihn in emotionaler und finanzieller Hinsicht beträchtlich. In jenen Jahren gab es keinen Mangel an Bitternis, auch wenn Beethoven sie bei guter Laune in Sarkasmus ummünzte. In künstlerischer Hinsicht dagegen ist das Bild weit weniger düster. Sein Schaffen zeigt keinerlei Qualitätseinbußen, und wenn er weniger Werke komponierte, so lag dies an der Größe der Konzeption und dem zunehmenden Ausmaß, in dem Krankheiten ihn an der Arbeit hinderten. Es ist wahr, dass er zum Abschluss der „*Hammerklavier*“-Sonate, der *Neunten Symphonie* und der *Missa Solemnis* Jahre benötigte, die vollständigen Fassungen der letzten drei Klaviersonaten aber notierte er in rund drei Wochen. Nichts deutet darauf hin, dass die Skizzenarbeit schwieriger war als gewöhnlich, auch wenn sie sich über einen längeren Zeitraum als zuvor erstreckte.

Die *Sonate E-Dur* op. 109 ist Maximiliane von Brentano gewidmet, der Tochter derjenigen Frau, die höchstwahrscheinlich die „Unsterbliche Geliebte“ des Jahres 1812 war: Anthonie von Brentano. Beethoven schrieb Maximiliane einen bewegenden Widmungsbrief, in dem er zum Ausdruck brachte, wie sehr er seine glücklichen Erinnerungen an sie, ihre Mutter und ihren Vater, die er seit 1812 nicht wiedergesehen hatte, hochhielt. Wenn Anthonie tatsächlich die „Unsterbliche Geliebte“ war, dann legt dieser Brief die Vermutung nahe, Beethoven habe all seinen Kummer in so etwas wie Versöhnung und Weisheit verwandelt - mit einem bittersüßen Unterton von Melancholie. Und auch wenn es alles andere als sicher ist, dass er bei der Komposition an Anthonie gedacht hat, passt der emo-

tionale Gehalt des ersten Satzes und sein abschließendes *Andante* zu dem, was er an Maximiliane schrieb, wie angegossen.

Es gibt Hinweise darauf, dass der wunderbar zwanglose erste Satz, der charakteristischerweise allen weltlichen Wirren entrückt ist, zuerst als eigenständiges Stück gedacht war – eine Art erweiterter Bagatelle, die auf eine Anfrage des Verlegers Starke zurückgegangen sein möchte. Das melodische Material lässt mit seinem offenen und gestischen Charakter an den ersten Satz der Sonate op. 101 denken, doch anstatt von der Haupttonart wegzudrängen, bekräftigt es die Tonalität in den ersten Takten. Die wunderschönen auf- und absteigenden Akkordbrechungen, die darauf folgen, überraschen zum einen, auch wenn man sie andererseits als das logische Ergebnis eines linearen Aufbauprozesses verstehen kann.

Wie die Sonate op. 101 ist die Sonate op. 110 von grüblerischem Charakter. Hier aber führt die Verschmelzung eines *Adagio* und einer Fuge zu einem Finale zu einer weit abgerundeteren Form. Die Fuge überwältigt den Hörer nicht in dem Sinne, wie es die der „*Hammerklavier*“-Soneate tut, sondern bewahrt etwas von dem Charakter des vorangegangenen *Adagio*, auch wenn es sich von der langsameren Episode erheblich unterscheidet. Die Fuge hat für die *Adagio*-Episode wie auch für die ganze Sonate Ausgleichs- und Abschlussfunktion. Trotz seiner dramatischen Anlage scheint das gesamte Werk verschiedenen Facetten der gleichen Gesten und Emotionen nachzusinnen. Allein der zweite Satz, *Allegro molto*, stellt sich dem entgegen, doch trägt er solcherart dazu bei, die Spannung zu erzeugen, derer es bedarf, um den letzten Satz in die rechte Perspektive zurück – als einen Abschluss des ersten Satzes.

In Beethovens letzter Klaviersonate op. 111 wird die Integration einer Fuge in die Sonatenhauptsatzform wieder anders gehandhabt – nunmehr organischer als in allen seinen anderen Klaviersonaten. Das erste Thema des kolossalen Einlei-

tungssatzes könnte seiner Art nach eine Fuge eröffnen, aber erst in der Durchführung wird dieses Material fugal behandelt, obschon dramatischer als in den Fugen Bachs oder – Beethovens Favorit – Händels. Mit dem Beginn der Reprise endet die „Fuge“.

Die berühmte Variationenfolge, die das Werk beschließt, verweist mit der Arietta, von der sie ausgeht, auf Bachs *Goldberg-Variationen*; in ihrer kontinuierlichen Anlage gehorcht sie aber auch den dramatischen Regeln des klassischen Stils. Wie in den gewaltigen, ebenfalls in jener Zeit entstandenen *Diabelli-Variationen*, wird das Thema weniger verziert als vielmehr bis auf seine fundamentalen Elemente dekonstruiert, die die Grundlage für verschiedene Entwicklungen bilden. Dieser Kunstgriff lockert die Form (die Originalmelodie ist nicht immer erkennbar) und hält alles stabil zusammen; die Basis aber ist stets gegenwärtig. Vom Rückblick auf Bach und der Erneuerung der Variationenform abgesehen, weist dieser Satz mitunter sogar auf Chopins Spätwerk voraus, in dem Chromatik – anders als für viele andere romantische Komponisten – kein rein koloristischer Effekt ist.

Neben der Wiener Ausgabe gab es von Beethovens letzter Sonate auch eine englische Ausgabe, die Anthonie von Brentano gewidmet ist. Zu guter Letzt also erhielt die „Unsterbliche Geliebte“ – wenn es sich bei Anthonie denn tatsächlich um besagte Dame handelte – ihren Ehrerweis.

© Roeland Hazendonk 2010

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 laufender Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier erhielt ebenfalls exzellente Kritiken und wurde mit einem Editor's Choice der englischen Zeitschrift *Gramophone* sowie, 2010, mit einem MIDEM Classical Award ausgezeichnet.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Souvent regroupées ensemble, les cinq dernières sonates pour piano de Beethoven représentent, du point de vue artistique, ses compositions les plus avancées et émotionnellement les plus profondes dans leur genre. Elles sont évidemment toutes avancées et profondes et elles se partagent plusieurs traits communs mais elles diffèrent dans leur caractère et même dans leur style – ce qui n'est pas surprenant puisque les premières datent de 1816 et que la dernière fut terminée en 1822.

Comme les quatre autres, la première du groupe (*Sonate en la majeur op. 101*) présente un caractère plus méditatif que les sonates précédentes tout en gardant les moments fugués si caractéristiques des œuvres tardives de Beethoven. Sa construction relâchée et l'ouverture de sa forme la mettent à part des autres. Elle est bien moins rigide que, par exemple, la sonate op. 106 – la plus stricte du groupe. Le thème principal du premier mouvement – comme sa structure harmonique – n'est jamais concis ni fermé. Son caractère est évasif et de laisser-aller où les limites et les conclusions définitives sont évitées. Comme Beethoven s'éloigne immédiatement de la tonique, la tonalité principale est suggérée plus que clairement énoncée, donnant ainsi l'impression que la pièce commence quelque part au milieu. Ceci crée l'effet poétique d'une musique inaudible existant avant le début réel de l'œuvre, musique qui ne devient tangible qu'au début de la sonate.

Comme tous les scherzos des sonates tardives, celui-ci est assez simple. L'*Adagio* suivant revient à de la musique ouverte avec une mélodie qui ressemble plus à une collection de bribes qu'à un thème complet, et avec des développements harmoniques aux tournures chromatiques qui brouillent la tonalité. Comme les gestes mélodiques mènent à un retour inattendu du début du premier mouvement, il devient implicite qu'ils forment la musique non entendue qui précédait la première note de la sonate. L'*Adagio* n'est cependant pas une question à laquelle répondent les premières mesures de l'œuvre ; il met seulement en

contexte le début de la pièce en entier. Le manque d'une réponse définitive souligne le flou de la construction et le caractère méditatif de l'œuvre. L'*Allegro* terminal – un mouvement de forme sonate à la construction plus ou moins traditionnelle – met cependant le tout en contact. La musique est ici plus clairement définie et l'écriture fuguée dans le développement est une variation parfaitement viable des événements typiques d'une telle section. La conclusion cependant est plutôt forcée : elle fonctionne mais ne donne pas de résolution véritable. Dans plusieurs de ses œuvres tardives, Beethoven fusionna des mouvements mais, tandis qu'il s'assura, dans ses dernières années, que les sections individuelles soient reliées de manière linéaire, ce n'est pas encore le cas dans la sonate op. 101.

Parallèlement à la sonate op. 101, Beethoven composa aussi les deux sonates pour violoncelle op. 102 et le cycle de chansons *An die ferne Geliebte*, toutes des œuvres au caractère ouvert ou cyclique. Beethoven approchait alors la fin de la quarantaine et, après une période aride assez difficile dans sa vie, il était évidemment en quête d'une nouvelle direction.

Pourquoi il avait connu des difficultés plus tôt ne peut qu'être une hypothèse appuyée sur des faits. Il est fort possible qu'il ait souffert d'une sérieuse dépression après avoir compris qu'il ne pourrait pas épouser l'anonyme « *Unsterbliche Geliebte* » (amour immortel) à laquelle il écrivit une lettre célèbre en 1812. Dans sa jeunesse, il avait définitivement songé assez souvent à des femmes mais, après cette lettre, tout dans la vaste documentation sur sa vie indique que le sujet était alors clos. Il dut aussi accepter sa surdité qui devenait complète. Le compositeur en lui a pu aussi avoir senti qu'il avait étendu au maximum le style hérité de Mozart et de Haydn. Comme le montrent même ses œuvres tardives, il resta un loyal adepte du monde musical à la structure classique de ses deux prédecesseurs et il dut être difficile de trouver une manière d'écrire de la musique qui romprait avec le passé tout en y restant fidèle. L'âge de Beethoven pourrait aussi avoir

influencé son humeur pendant ces années: il est difficile de savoir si les gens vivant au début du 19^e siècle faisaient l'expérience de ce que l'on appelle maintenant la crise des cinquante ans, encore moins quelle attitude ils pouvaient adopter face à elle. Comme tous les humains cependant, Beethoven dut faire face au cours de la vie et il est possible qu'un psychiatre moderne aurait vu au moins certains de ses problèmes comme des symptômes d'une crise de la cinquantaine.

On ne sait pas avec certitude pourquoi Beethoven abandonna la voie expérimentale qu'il suivait vers 1816, vu surtout l'effet favorable qu'elle avait sur sa productivité. La meilleure explication est peut-être que cette musique cyclique, ouverte et lâchement construite amoindrisait trop la nature parfaitement équilibrée et la claire qualité dramatique du style classique au goût de Beethoven. Il tourna une autre page avec la massive *Sonate « Hammerklavier »* op. 106 [BIS-SACD-1612], se concentrant sur une structure stricte ainsi que sur de nouvelles manières de donner à la vieille fugue de Bach un nouveau contenu, dramatique et émotionnel. Il retourna à la fusion des mouvements dans une construction linéaire et des mouvements au caractère plus ouvert remplirent une fonction dramatique bien définie. On trouve encore beaucoup de traits défiants dans l'harmonie mais l'écriture chromatique atmosphérique qu'il utilisa dans l'*Adagio* de l'op. 101 disparut de ses œuvres après la *Sonate « Hammerklavier »*. Après elle, la couleur chromatique et la dissonance d'une grande portée sont incrustées dans une narration musicale qui reste fidèle aux structures dramatiques équilibrées de Haydn et de Mozart particulièrement. A la fin, Beethoven réussit à adapter encore plus loin leur style, introduisant de nouveaux traits sans le rompre complètement.

Quand Beethoven écrivit ses trois dernières sonates pour piano, entre 1820 et 1822, sa vie personnelle avait encore beaucoup changé. Son frère Karl était mort en 1815 et, dans ses tentatives de servir de père au fils Carl de Karl, Beethoven passa plusieurs années en procès de garde avec la mère de Carl qu'il méprisait

tout à fait. L'organisation d'une maisonnée pour lui et son neveu causa aussi beaucoup de tension émotionnelle et financière. Ces années de la vie de Beethoven ne manquèrent pas d'amertume – qu'il transformait en sarcasme quand il était de bonne humeur. Du point de vue artistique cependant, l'image est beaucoup moins sombre. La qualité de son travail ne se détériora en rien et la réduction du nombre d'œuvres est le résultat de la grandeur de leur conception et du temps accru pendant lequel la maladie l'empêchait de travailler. Il est vrai que la *Sonate « Hammerklavier »*, la *neuvième symphonie* et *Missa Solemnis* nécessitèrent des années avant d'être terminées mais Beethoven écrivit les versions complètes des trois dernières sonates pour piano en trois semaines environ. Rien n'indique que l'ébauche de ces œuvres fût un processus plus difficile que d'habitude quoique qu'elle couvrit plus de temps qu'auparavant.

La *Sonate en mi majeur* op. 109 est dédiée à Maximiliane von Brentano, la fille de celle qui était fort probablement l'*« Unsterbliche Geliebte »* de 1812 : Anthonie von Brentano. Beethoven écrivit à Maximiliane une lettre touchante concernant la dédicace où il exprima combien il estimait ses heureux souvenirs d'elle, de sa mère et de son père – qu'il n'avait pas vus depuis 1812. Si Anthonie était l'*« Unsterbliche Geliebte »*, cette lettre suggère que Beethoven avait versé toute sa souffrance dans une sorte de réconciliation et de sagesse avec une note aigre-douce de mélancolie. Et même s'il est loin d'être certain qu'il pensât à Anthonie en composant le premier mouvement de la sonate, le contenu émotionnel et l'*Andante* final vont parfaitement de pair avec ce que Beethoven avait écrit à Maximiliane.

Il se trouve des indications que le premier mouvement au calme ravissant, loin de l'agitation du monde, fût d'abord écrit comme une pièce à part – une sorte de bagatelle prolongée qui pourrait avoir été le résultat d'une demande de l'éditeur Starke. Son matériel mélodique ne montre pas l'ouverture et le caractère gestuel du premier mouvement de l'op. 101 mais plutôt que de s'éloigner de

la tonalité principale, il la définit solidement dans les premières mesures. Les beaux accords brisés descendants et ascendants auxquels il mène peuvent surprendre quoiqu'ils soient aussi perçus comme la suite logique d'un processus de construction linéaire.

Comme la sonate op. 101, celle de l'op. 110 est méditative. Ici cependant, la fusion d'un *Adagio* et d'une fugue dans un dernier mouvement crée une structure beaucoup plus close.

La fugue n'est pas aussi dominante que celle de la *Sonate « Hammerklavier »* mais elle garde plutôt un trait de caractère de l'*Adagio* précédent même très différent de l'épisode au mouvement plus lent. La fugue sert de force équilibrante et concluante à l'*Adagio* et à la sonate elle-même. Au cours de la montée dramatique, l'œuvre en entier semble aussi méditer sur divers aspects de la même sorte de gestes et de contenu émotionnel. Seul le second mouvement, *Allegro molto*, est un élément de conflit mais il aide à créer la tension nécessaire pour mettre le dernier mouvement en perspective, comme une conclusion du premier.

Dans la dernière sonate pour piano de Beethoven, l'op. 111, l'intégration d'une fugue dans une sonate-allegro est traitée encore une fois d'une manière différente, cette fois plus organiquement que dans toute autre de ses sonates pour piano. Le premier thème du retentissant premier mouvement fait penser à l'exposition d'une fugue mais n'est fugué que dans le développement, quoique d'une manière plus dramatique que chez Bach ou Haendel, le préféré de Beethoven. Le début de la réexposition met fin à l'écriture fuguée.

La célèbre série de variations qui termine la composition se reporte aux *Variations Goldberg* de Bach dans l'*Arietta* qui en est le début, mais elle est aussi fidèle aux lois dramatiques du style classique dans son édification continue. Comme dans les massives *Variations Diabelli* de la même époque, le thème n'est pas tant décoré que réduit à ses éléments structurels fondamentaux qui forment

la base des divers développements. C'est une astuce qui détend la forme (la mélodie originale n'est pas toujours reconnaissable) tout en cimentant solidement le tout ; la base reste cependant constamment présente. En plus de jeter un regard sur Bach et de renouveler la forme de variations, ce mouvement perce parfois le voile du futur, jusqu'à la musique tardive de Chopin où l'écriture chromatique n'est pas un pur effet de couleur – comme cela devait être le cas pour plusieurs autres compositeurs romantiques.

En plus de l'édition viennoise, la dernière sonate de Beethoven sortit aussi dans une édition anglaise dédiée à Anthonie von Brentano. C'est ainsi que l'*« Unsterbliche Geliebte »* – si Anthonie était vraiment la dame en question – reçut finalement son hommage.

© Roeland Hazendonk 2010

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 en cours des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné les distinctions d'Editor's Choice du magazine *Gramophone* et un prix classique du MIDEM en 2010.

Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter

www.ronaldbrautigam.com

Conrad Graf, (1782–1851), was born in Riedlingen (Württemberg) and came to Vienna in 1799 as a joiner. He opened his own piano workshop in 1804 and in 1824 he received the title ‘Imperial Royal Court Fortepiano Maker’ (‘k. k. Hof-piano und Claviermacher’). As such, Graf supplied instruments to all the apartments of the imperial court and in 1825 he provided a pianoforte for Ludwig van Beethoven. Chopin, Robert and Clara Schumann, Liszt, Mendelssohn and Brahms held Graf’s pianos in the highest esteem.



The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2007, after Graf opus 318 (ca. 1819) from Castle Kozel near Plzeň, Czechia. In this period Graf's instruments still retained the thin soundboard and light hammers of the Viennese classical era, with somewhat thicker strings than those used by contemporary makers.

Compass: CC–f4

Four pedals: moderator, double moderator, sustaining and una corda

Material: walnut with French polish

Measurements: 240 cm / 122cm / 35cm, ca. 160kg

BEETHOVEN · COMPLETE WORKS FOR SOLO PIANO
(RELEASES AS OF MAY 2010)

SONATAS OP. 13, OP. 14 NOS 1 & 2, OP. 22 · BIS-SACD-1362

'This could be a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' *Fanfare*

SONATAS OP. 2 NOS 1–3, OP. 49 NOS 1 & 2 · BIS-SACD-1363

«Brautigam est le premier à nous offrir au pianoforte des interprétations transcendées par un «ton beethovénien» authentique.»

Classica-Répertoire

SONATAS OP. 7, OP. 10 NOS 1–3 · BIS-SACD-1472

'Beethoven the revolutionary comes closer than ever in Brautigam's fiery interpretations.' *The Times*

SONATAS OP. 26, OP. 27 NOS 1 & 2, OP. 28 · BIS-SACD-1473

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

SONATAS OP. 31, OP. 27 NOS 1–3 · BIS-SACD-1572

'This is remarkably full-blooded and forceful playing, pushing the instrument to its limits yet always securing a rich and well-rounded tone... The recording quality is superb.' *International Record Review*

SONATAS OP. 53, OP. 54, OP. 57, OP. 78, OP. 79 · BIS-SACD-1573

'Stunning performances that are technically breathtaking, stylistically astute, emotionally intense and musically alive in every moment.' *Gramophone*

SONATAS OP. 81A, OP. 90, OP. 106 'HAMMERKLAVIER' · BIS-SACD-1612

'Brautigam has more to say about the music than any recent cycle recorded on modern instruments... An outstanding disc of an outstanding series.' *Classic FM Magazine*

Releases to follow include the unnumbered Early Bonn Sonatas, Variations, Dances and Bagatelles.

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: | August 2008 at Österåker Church, Sweden |
| Producer and sound engineer: | Ingo Petry |
| Equipment: | 3 Neumann TLM 50 and 2 Neumann KM 184 microphones; Octamic-D microphone pre-amplifier; Sequoia Hard disc recording system; Pyramix DSD workstation; Sennheiser headphones; B&W Nautilus 802 loudspeakers |
| Post-production: | Editing: Piotr Furmanczyk |
| Executive producer: | Robert Suff |

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Roeland Hazendonk 2010

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

Front cover photograph: Pasaje Beethoven, Valparaíso, Chile. Photograph: © Eric Shanes

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-1613 © & ® 2010, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1613