



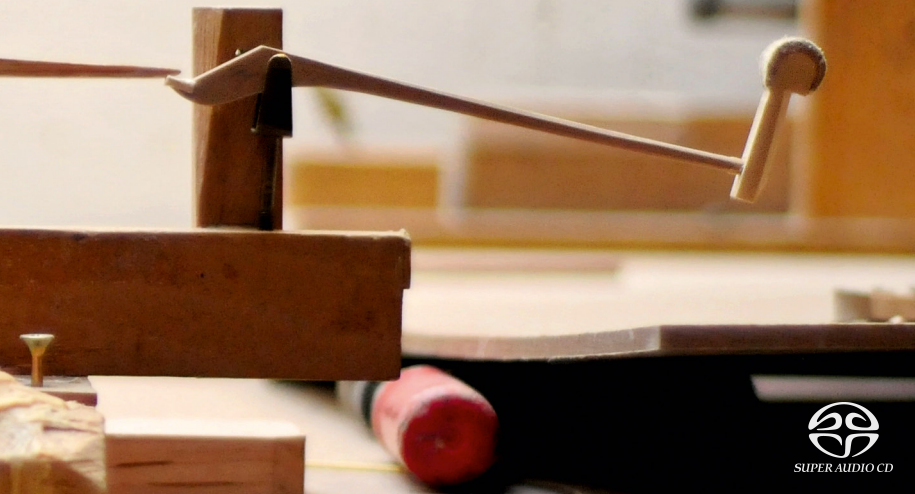
MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 18 in B flat major & 22 in E flat major

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456 *(Bärenreiter)* 28'44

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro vivace</i> | 11'55 |
| 2 | II. <i>Andante un poco sostenuto</i> | 9'21 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 7'20 |

PIANO CONCERTO NO. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482 *(Bärenreiter)* 30'29

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 12'19 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 7'37 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 10'29 |

Cadenzas: W. A. Mozart (K 456); Ronald Brautigam (K 482)

TT: 60'03

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 29)

In the Act I finale of *Così fan tutte*, Despina, disguised as a ‘quack-doctor’, attempts to cure the supposedly poisoned Ferrando and Guglielmo by waving a magnet above them. It is, she declares, ‘a piece of Dr Mesmer’s magnetic stone’. In reality, Dr Franz Anton Mesmer (1734–1815) was a physician who became famous for treating his patients through ‘animal magnetism’ (a form of hypnosis), though his methods were largely discredited by the medical community and he was expelled from the medical faculty of Vienna University in 1778 less than a year after his treatment of a blind patient who partially recovered her sight for a while, but soon lapsed back into the total blindness from which she had suffered since the age of three. Mesmer’s patient, the daughter of a Viennese court official, was Maria Theresia von Paradis (1759–1824), a fine pianist and composer who, despite her disability, embarked successfully on two European concert tours. From the mid-1780s, Paradis devoted herself principally to teaching and composition, and she wrote sonatas, concertos, stage works and a set of twelve songs published by Breitkopf in Leipzig in 1786, the piano parts of which display a quality of decoration strongly reminiscent of Mozart’s in its elegance and sophistication.

Mozart met the blind prodigy Paradis during his brief visit to Salzburg in August 1783 (which coincided with a stage of Paradis’s tour that year) and the following year he wrote the **Piano Concerto No. 18 in B flat major**, K 456, apparently for her to play on her subsequent tour dates in Paris (where she was resident from March to November 1784). In fact, the evidence for K 456’s connection with Paradis is retrospective. Reporting on one of Mozart’s subscription concerts in Vienna, Leopold Mozart recounted in a letter to his daughter on 16th February 1785 that Wolfgang had ‘played a splendid concerto, that he wrote for Paradis to play in Paris’. Leopold goes on to remark that he had been overcome with emotion at such a beautiful work, owing to its variety of instrumentation.

Definitive performances of K 456 by Paradis are not documented, though Mozart played the concerto again in Leipzig on 12th May 1789.

Entered in Mozart's own Thematic Catalogue on 30th September 1784, K 456 makes a splendid orchestral effect, principally through the use of the winds. The wind chorus intervenes early on, in dialogue with the strings, and both groups come together in a resounding *forte* at bar 18 (up to this point the textures have been light and delicate within an overall *piano* dynamic, despite the underlying march rhythms – a curious feature). It is worth pursuing Leopold's observation about the orchestration a little further, because the ensuing tutti deploys the strings and winds in ways remarkable for Mozart at this phase. Beginning with a traditional texture in which the main motivic detail appears in the upper strings, reinforced by wind chords and characteristic march-like punctuations in the horns, there follows an astonishing variety of combinations: a unison passage; a quite unusual reversal of the traditional strings/winds hierarchy (with winds leading and strings playing a supporting role); rapid alternation between the string and wind groups; wind phrases left hanging in mid-air, to be completed by the strings and vice versa; and so on. Mozart's scoring here is so much more than the mere vehicle for presenting his musical material; it has become a narrative element in its own right. It is into this flux of energy that the soloist intrudes. The virtuosity of the piano part leaves us in no doubt about Paradis's abilities as a pianist. There are some especially agile passages in the first solo, spanning a broad keyboard range in various ways (arpeggios, scale-sweeps, and frequent leaps across the registers). Those register-leaps seem more prominent than in most other Mozart concertos – perhaps this was a particularly strong feature of her playing to which Mozart tailored his writing (as he was later to do when working with individual singers in the composition of his operas). If so, that might also explain the extended passages in the high treble end of the keyboard (again, more noticeable

than usual in Mozart's concertos). Presumably Paradis had to learn her repertoire aurally; Louis Braille's *Method of Writing Words, Music, and Plain Songs by Means of Dots, for Use by the Blind* was not published until 1829.

Mozart's elaboration of the keyboard part in the successive variations within the *Andante un poco sostenuto* is handled with his customary sensitivity to the related effects of accentual placement and dissonance, expressed through delicate tracery and subtle chromaticism. It is here that similarities are most noticeable between Mozart's keyboard writing and that of Paradis herself in the piano accompaniments to her *Zwölf Lieder* of 1786. While the strophic *Lieder* necessarily limit the pianistic scope, Paradis's basic principles of decoration in these charming miniatures are uncannily similar to Mozart's, thrown all the more sharply into relief by the colourful soloistic wind writing. Wind sonorities characterize the rondo finale too, pursuing nifty soloistic dialogues with the piano part throughout the episodes, while the refrains tend to recapture the centre-ground for the strings. It is the winds that have the last word, though, engaging the piano in close canon at the very end, with the strings doing their best to keep order from the sidelines.

Mozart's **Piano Concerto No. 22 in E flat major**, K 482, completed on 16th December 1785, and first performed by him in Vienna later that month, is one of his most inventive. Among the features that could be singled out for comment are his treatment of sound and of structure. Immediately following the opening fanfare, the bassoons are thrust into the spotlight, their jaunty bass line partnered by a descending suspension chain in the horns. Straight away this texture is reconfigured (following another fanfare) with the clarinets replacing horns and the violins replacing the bassoons. Materially, these two phrases are identical, yet they sound worlds apart (and we are still only twelve bars into the piece). Successively the flute, and pairs of clarinets, bassoons and horns outline

the next passage over an undulating string texture (all in a *piano* dynamic) before the first extended tutti arrives, *forte*, in bar 29. This tutti takes over as its main statement the figure that the horn pair had sounded as a casual cadence-idea just seconds previously, a sign of things to come in terms of Mozart's handling of theme as a marker of concerto structure. The soloist's first entry has nothing to do with the opening fanfare, but is instead entirely new, and highlights extremes of the piano's range, exploiting sound for sound's sake. Further new material follows in the second main solo, taking us into the remote dominant minor key. All in all, the soloist and the tutti inhabit quite different worlds in the *Allegro* to such an extent that when the piano takes over an element of the tutti's opening section, after the triumphant recapitulation of the fanfare about two-thirds of the way through the movement, the sudden integration between the forces comes as quite a shock. Yet there has been integration of a more subtle kind pervading the whole movement: one sign of this is the frequency with which the piano tends to add layers of texture around the tutti's successive presentations of the main themes so that it acts not only in a solo capacity but as one element among many in a symphonic narrative.

The *Andante*, according to Mozart's father, writing on 13th January 1786, has to be repeated at the first performance, such was its emotive force. As in Mozart's earlier E flat concerto, K 271 (1777) it is in C minor, a key Mozart tends to reserve for expressions of pathos. For those readers unconvinced of the power of key characteristics (much vaunted in Mozart's day, in fact), it should be pointed out that in the eighteenth century 'equal temperament', in which all perfect fifths are compressed by an equal amount, and resulting in all triads sounding exactly the same, was almost everywhere rejected in favour of specialized tuning systems that made some triads 'pure' while others were harsh (deliberately so, for dramatic effect). This means that the melodic contours Mozart

writes in the first solo entry from bar 32, for instance, strongly emphasize local detail, such as descending pairs of notes, rather than extended cantabile phrases. (By contrast, Chopin's nocturnes tend to 'sing' very naturally as long legato sentences rather than individual turns of phrase, partly because they were written for later, larger pianos more likely to be tuned in equal temperament). In an unequal temperament tone- and semitone-steps on different degrees of the scale sound differently because they are slightly wider or narrower than their neighbours. Mozart's opening solo in this *Andante* exploits this feature so that, for instance, successive falling semitone pairs in the right hand each carry a special character, not just melodically, but harmonically too, against the bass. The extent to which Mozart uses falling scale-steps – either as part of a sequential pattern, or else more rhetorically following a large upward leap – is very finely attuned to the prevailing theories of key characteristics, and achieves its purpose precisely because of the expected inequality within the scale.

Once again as in K 271, the ebullient rondo finale of K 482 contains a central episode in the subdominant. In K 482, however, the episode (*Andantino cantabile*) prominently features the winds, and especially clarinets. The expressive chromaticism within the melody lines is well suited to the lugubrious colour of eighteenth-century boxwood instruments, enhanced to some degree by the fact that because there were just five keys on a clarinet when Mozart wrote this work, many notes had to be produced by subtle fingerings, the effect of which was to produce a kaleidoscopic range of tones, from the relatively bright to the soft and muted – often on adjacent scale-steps (for instance, in the chromatic contour in bar 5 of the *Andantino*). Mozart's fine ear for colouristic effect extends also to the string pizzicato towards the end of this episode, supported by *pianissimo* flute and horn chords, and filigree offbeat syncopations in the piano right hand. The 6/8 rondo is characterized throughout by great delicacy in the

construction of textures, the piano's near-continuous semiquaver sextuplets frequently acting as a background 'halo' of sound surrounding solos for the flute, or else alternating in dialogue with the clarinets and bassoons. Mozart's exploration of *piano* dynamics in conjunction with chromaticism is a recurrent characteristic of this finale, as is his finely judged scoring: at one point the opening theme returns in a combination of flute, first violins and first horn, spread across three octaves (and preceded by a texture featuring pairs of clarinets and bassoons gliding sedately down the scale in octaves, with surrounding filigree decoration supplied by the piano). Memorably, the soloist's finale statement is *piano* (with *pianissimo* string quavers in the background along with delicate wind chords), before Mozart plays us out with a rousing flourish.

© **John Irving 2013**

John Irving is the author of several books on Mozart, including 'Mozart's Piano Concertos', published by Ashgate (2003).

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 with Rudolf Serkin in the USA. 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 more than 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-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 50 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, his ongoing series of Beethoven's solo piano music 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.' A cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

Based in Cologne, **Die Kölner Akademie** is a unique ensemble performing music from the seventeenth to the twenty-first centuries on both modern and period instruments with its own choir and world-renowned guest soloists. The ensemble seeks to bring out the composers' intentions by using historical seating plans, critical editions and the proper instrumentation for each work.

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 30 world première recordings; several have been nominated for and received awards. In 2013 the ensemble visited Japan and Taiwan, and future plans include tours to South America and the Middle East.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, music director of Die Kölner Akademie, studied conducting with John Nelson at the Juilliard School in New York, where he received B.M. and M.M. degrees. He has also studied with Jacques-Louis Monod, Harold Farberman and Leonard Bernstein at Tanglewood, and choral conducting with Paul Vorwerk. Willens' broad experience has given him an unusual depth of background and familiarity with performance practice styles ranging from baroque, classical and romantic through to contemporary as well as jazz and pop music. He has conducted concerts at major festivals in Europe, South America and the United States, receiving the highest critical praise, for instance in *Gramophone*: 'Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance'.

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made numerous recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest-conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil and Israel.

Im Finale des 1. Aktes von Mozarts *Così fan tutte* versucht die als Quacksalber verkleidete Despina, die angeblich vergifteten Ferrando und Guglielmo mittels eines Magneten zu heilen. Es sei, so erklärt sie, „ein Magnetstein, den ich empfangen aus Doktor Mesmers Hand“. In der wirklichen Welt war Dr. Franz Anton Mesmer (1734–1815) ein Arzt, den seine als „animalischer Magnetismus“ (eine Form der Hypnose) bekannte Behandlung berühmt machte, wenngleich seine Methoden von Medizinern weithin belächelt wurden und er 1778 der medizinischen Fakultät der Universität Wien verwiesen wurde – kaum ein Jahr nachdem er eine blinde Patientin behandelt hatte, die eine Zeitlang ihr Augenlicht teilweise wiedergewann, bald aber wieder in jene totale Blindheit verfiel, unter der sie seit dem Alter von drei Jahren litt. Mesmers Patientin, die Tochter eines Wiener Hofbeamten, war Maria Theresia von Paradis (1759–1824), eine vorzügliche Pianistin und Komponistin, die trotz ihrer Behinderung zwei erfolgreiche Konzertreisen durch Europa unternahm. Ab Mitte der 1780er Jahre widmete sie sich hauptsächlich dem Unterricht und der Komposition; sie schrieb Sonaten, Konzerte, Bühnenwerke sowie eine 1786 von Breitkopf in Leipzig veröffentlichte Sammlung von zwölf Liedern, deren Klavierpart eine in ihrer Eleganz und Raffinesse stark an Mozart erinnernde Verzierungskunst zeigt.

Mozart traf das blinde Wunderkind im August 1783 während seines kurzen Besuches in Salzburg (der mit einer Station ihrer damaligen Tournee zusammenfiel), und im folgenden Jahr schrieb er das **Klavierkonzert Nr. 18 B-Dur** KV 456, offenbar für ihre anstehenden Konzerte in Paris (wo sie von März bis November 1784 weilte). Tatsächlich lässt sich die Verbindung von KV 456 mit Maria Theresia von Paradis nur im Nachhinein erschließen. Im Zusammenhang mit einem Wiener Subskriptionskonzert berichtet Leopold Mozart am 16. Februar 1785 in einem Brief an seine Tochter, Wolfgang habe „ein herrliches Concert“ gespielt, „das er für die Paradis nach Paris gemacht hatte [...] Ich [...] hatte das

vergnügen alle Abwechslungen der Instrumente so vortrefflich zu hören, dass mir vor Vergnügen die thränen in den augen standen.“ Wann genau Maria Theresia von Paradis die Konzerte gespielt hat, ist nicht überliefert; Mozart selber spielte das Konzert erneut am 12. Mai 1789 in Leipzig.

Das Konzert, das Mozart am 30. September 1784 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat, erzeugt vor allem durch die Bläserverwendung eine starke orchestrale Wirkung. Der Bläserchor setzt bereits früh und im Dialog mit den Streichern ein; beide Gruppen finden in einem durchdringenden *forte* in Takt 18 zusammen (wiewohl von einem Marschrhythmus grundiert, war der leichte und zarte Tonsatz bis zu diesem Zeitpunkt in eine *piano*-Dynamik gebettet – ein Kuriosum). Es lohnt sich, Leopolds Hinweis auf die Instrumentation ein wenig genauer zu betrachten, denn der nun folgende Tutti-Abschnitt setzt die Streicher und Bläser in einer für den Mozart jener Zeit bemerkenswerten Weise ein. Auf eine traditionelle Textur, in der die wichtigsten motivischen Details den hohen Streichern überantwortet sind, während Bläserakkorde sowie charakteristische Marschakzente der Hörner verstärkend hinzutreten, folgt eine erstaunliche Vielfalt von Kombinationen: eine Unisono-Passage; eine recht ungewöhnliche Umkehrung der traditionellen Streicher-/Bläser-Hierarchie (Bläser führen, Streicher sekundieren); schnelle Wechsel zwischen Streicher- und Bläsergruppe; Bläserphrasen, die unvermittelt abbrechen und von den Streichern fortgesetzt werden (das Ganze auch umgekehrt) usw. Mozarts Instrumentation ist hier weit mehr als das bloße Vehikel zur Präsentation seines musikalischen Materials; es ist zu einem narrativen Element eigenen Rechts geworden. Genau in diesen Energiestrom taucht der Solist ein. Die Virtuosität des Klavierparts lässt keinen Zweifel an Maria Theresia von Paradis' Fähigkeiten als Pianistin. Das erste Solo enthält einige besonders agile Passagen, die auf unterschiedliche Weise die Tastatur durchmessen: Arpeggien, Skalenläufe und häufige Sprünge quer durch

die Register. Diese Registerwechsel scheinen hier stärker im Vordergrund zu stehen als in den meisten anderen Konzerten Mozarts, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um ein besonderes Merkmal ihres Spiels handelte, dem Mozart auf diese Weise Rechnung trug (wie er es später bei seinen Opern im Umgang mit bestimmten Sängerinnen und Sängern tat). Dies könnte auch die ausgedehnten Passagen im hohen Diskantbereich des Klaviers erklären (die hier ebenfalls stärker vertreten sind als in anderen Konzerten Mozarts). Wahrscheinlich hat Maria Theresia von Paradis ihr Repertoire auf akustischem Weg erlernt; Louis Brailles Methode, Worte, Musik und Gesang mittels Punkten zu schreiben, den Blinden zum Gebrauch wurde erst 1829 veröffentlicht.

Mozarts Behandlung der Klavierstimme in den nun folgenden Variationen des *Andante un poco sostenuto* zeigt die für ihn typische Sensibilität im Umgang mit den verwandten Wirkungen von Akzentuierung und Dissonanz, die durch zartes Flechtwerk und subtile Chromatik zum Ausdruck kommt. Hier werden die Ähnlichkeiten zwischen Mozarts Klaviersatz und dem der Klavierbegleitungen in den Zwölf Liedern von Maria Theresia von Paradis aus dem Jahr 1786 am deutlichsten. Während die Strophenlieder notwendigerweise den pianistischen Umfang begrenzen, ähneln Maria Theresia von Paradis' Verzierungstechniken in diesen bezaubernden Miniaturen auf frappierende Weise denjenigen Mozarts, was durch den farbenreichen solistischen Bläsersatz noch hervorgehoben wird. Bläserklänge prägen auch das Rondo-Finale, das in den Episoden raffinierte solistische Dialoge mit dem Klavier führt, während die Refrains den Streichern mehr Raum gestatten. Das letzte Wort indes haben die Bläser im eng geführten Kanon mit dem Klavier, derweil die Streicher ihr Bestes tun, von der Seitenlinie aus für Ordnung zu sorgen.

Das **Konzert Nr. 22 Es-Dur** KV 482, fertiggestellt am 16. Dezember 1785 und Ende Dezember von Mozart uraufgeführt, ist eines seiner originellsten Kla-

vierkonzerte. Zu seinen besonders hervorzuhebenden Charakteristika gehört die Behandlung von Klang und Form. Unmittelbar nach der Eröffnungsfanfare werden die Fagotte ins Rampenlicht gerückt; ihrer munteren Basslinie tritt eine absteigende Vorhaltkette der Hörner an die Seite. Als bald (und nach einer weiteren Fanfare) wird diese Textur neu konfiguriert: Klarinetten ersetzen die Hörner, Violinen die Fagotte. Substantiell sind diese beiden Phrasen identisch, klanglich aber liegen Welten zwischen ihnen (und wir haben gerade einmal Takt 12 des Satzes erreicht!). Nacheinander skizzieren Flöte sowie Klarinetten-, Fagott- und Hörnerpaare den nächsten Abschnitt über einem wellenförmigen Streichersatz (alles im *piano*), bis in Takt 29 das erste große Tutti im *forte* erreicht ist. Kernmotiv dieses Tutti ist jene Figur, die das Hörnerpaar wenige Sekunden zuvor als beiläufigen Kadenzgedanken eingeworfen hatte – ein Vorgriff auf die Weise, in der Mozart später Themen als Markierungspunkte der Konzertform verwenden wird. Der erste Solo-Einsatz hat mit der Eröffnungsfanfare nichts zu tun, sondern ist ganz neu; er widmet sich den extremen Lagen des Klaviers und erkundet dabei den Klang um seiner selbst willen. Weiteres neues Material folgt im zweiten Solo, das uns in die entfernte Molldominanttonart führt. Alles in allem bewohnen Solist und Tutti im *Allegro* so unterschiedliche Welten, dass ihre plötzliche Vernetzung – z.B. durch den Wechsel eines Tutti-Elements in den Klavierpart (im Anschluss an die triumphale Fanfarenreprise nach etwa zwei Dritteln des Satzes) – beinahe wie ein Schock wirkt. Gleichwohl ist der gesamte Satz von Vernetzungen subtilerer Art geprägt, was etwa an der Häufigkeit abzulesen ist, mit der das Klavier die Tutti-Vorstellungen der Hauptthemen mit Texturen umlagert, so dass es nicht nur die Solistenrolle übernimmt, sondern auch eines von vielen Elementen in einer symphonischen Erzählung ist.

Das *Andante* musste, wie Mozarts Vater am 13. Januar 1786 berichtet, bei der Uraufführung wiederholt werden, so groß war seine emotionale Kraft. Wie

in Mozarts älterem Es-Dur-Konzert KV 271 (1777) steht es in c-moll, einer Tonart, die Mozart für besonders expressive Ausdrucksbereiche vorbehält. Für diejenigen Leser, die von der Bedeutung der zu Mozarts Zeiten geläufigen Tonartencharakteristik nicht überzeugt sind, sei darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert die „gleichschwebende Stimmung“ (in der alle reinen Quinten um denselben Betrag vermindert werden, so dass sämtliche Dreiklänge prinzipiell gleich klingen) fast überall zugunsten spezieller Stimmungssysteme zurücktrat, bei denen einige Dreiklänge „rein“, andere aber rau klangen – ganz bewusst und des dramatischen Effekts wegen. Dies bedeutet, dass die melodischen Konturen, die Mozart beispielsweise beim ersten Solo-Einsatz ab Takt 32 entwirft, vornehmlich kleinere Details hervorheben – wie etwa absteigende Notenpaare – anstatt weit ausschwingender *cantabile*-Phrasen. (Im Unterschied hierzu neigen Chopins Nocturnes dazu, eher als lange *legato*-Sätze denn in einzelnen Wendungen höchst natürlich zu „singen“, u.a. weil sie für spätere, größere Klaviere geschrieben wurden, bei denen eine gleichschwebende Stimmung wahrscheinlicher war.) In einer nicht gleichschwebenden Stimmung klingen Ganz- und Halbtonschritte auf verschiedenen Stufen der Tonleiter anders, weil sie ein wenig größer oder kleiner sind als ihre Nachbarn. Im Eingangssolo des *Andante* nutzt Mozart diesen Umstand, so dass z.B. fallende Halbtonpaare in der rechten Hand einen je eigenen Charakter haben – nicht nur in melodischer Hinsicht, sondern auch in ihrer harmonischen Beziehung zum Bass. Das Ausmaß, in dem Mozart fallende Skalenschritte nutzt – entweder als Teil einer Sequenzkette oder auch, rhetorisch motiviert, nach einem großen Aufwärtssprung –, entspricht genauestens den vorherrschenden Theorien zur Tonartencharakteristik und erreicht seinen Zweck gerade wegen der zu erwartenden Ungleichheit innerhalb der Skala.

Ähnlich wie das Konzert KV 271 enthält auch das überschwängliche Rondo-

Finale des Konzerts KV 482 eine zentrale Episode in der Subdominante. In KV 482 aber sieht diese Episode (*Andantino cantabile*) vor allem Bläser – und hier insbesondere Klarinetten – vor. Die ausdrucksstarke Chromatik der Melodielinien passt gut zu den dunkleren Farben der Buchsbaum-Instrumente des 18. Jahrhunderts. Verstärkt wird dies bis zu einem gewissen Grad noch durch die Tatsache, dass die Klarinette in Mozarts Tagen nur fünf Klappen hatte, so dass viele Töne durch subtile Fingersätze erzeugt werden mussten – das Ergebnis war eine kaleidoskopische Palette von relativ hellen bis zu weichen und gedämpften Klängen, und dies oft auf engstem Raum (wie etwa in der chromatischen Linie in Takt 5 des *Andantino*). Mozarts feines Gespür für koloristische Effekte umfasst auch das Streicher-Pizzikato gegen Ende der Episode, das von Flöten- und Horn-Akkorden im *pianissimo* sowie von filigranen Synkopen der rechten Hand des Solisten unterstützt wird. Das 6/8-Rondo zeigt durchweg große satztechnische Delikatesse; die nahezu unentwegten Sechzehntelsextolen im Klavier fungieren oft als ein Klang-Nimbus, der Soli der Flöte umgibt oder mit Klarinetten und Fagotten in den Dialog tritt. Besondere Charakteristika dieses Finales sind die Erkundungen der *piano*-Dynamik in Verbindung mit Chromatik sowie die ausgesprochen differenzierte Instrumentation: Das Eingangsthema etwa erscheint in der Kombination von Flöte, Ersten Violinen und Erstem Horn über drei Oktaven verteilt. (Zuvor erklingt eine Textur aus Klarinetten- und Fagottpaaren, die gemächlich in Oktaven die Tonleiter hinabgleiten, während das Klavier filigrane Verzierungen beisteuert.) Die letzte Äußerung des Solisten erfolgt bemerkenswerterweise *piano* (im Hintergrund erklingen Streicherachtel *pianissimo* zusammen mit zarten Bläserakkorden), bevor sich Mozart mit einer stürmischen Schlussgeste verabschiedet.

© John Irving 2013

John Irving ist Autor mehrerer Bücher über Mozart, u.a. „Mozart's Piano Concertos“ (Ashgate, 2003).

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, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit mehr als 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 und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaversonatenzyklus, der die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen sowie historischen Instrumenten auführt – mit eigenem Chor und international renommierten Gastsolisten. Das Ensemble ist bestrebt, sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben, indem es bei jedem Werk historische Sitzordnungen, kritische Editionen und adäquate Besetzungen berücksichtigt. Die Kölner Akademie hat höchste Anerkennung für seine Aufführungen bei bedeutenden internationalen Festivals erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live im Radio gesendet, etliche für das Fernsehen aufgezeichnet. Die Kölner Akademie hat über 30 Weltersteinspielungen vorgelegt, von denen mehrere für Preise nominiert und ausgezeichnet wurden. Im Jahr 2013 gab das Ensemble Konzerte in Japan und Taiwan; zukünftige Konzertprojekte beinhalten Tourneen nach Südamerika und in den Nahen Osten.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika und den USA dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“.

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahl-

reiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele im Radio ausgestrahlt oder für das Fernsehen aufgezeichnet wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

PIANO CONCERTO No. 9 IN E FLAT MAJOR, K 271, 'JEUNEHOMME'

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

Editor's Choice *Luister* · 5 stelle *Musica* · Double 5 star review *BBC Music Magazine*

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

'10' *Klassik-Heute.de* · Disco excepcional *Scherzo*

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

PIANO CONCERTO No. 26 IN D MAJOR, K 537, 'CORONATION'

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp *Stereoplay*

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTO No. 20 IN D MINOR, K 466

PIANO CONCERTO No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

Dans le finale du premier acte de l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, Despina, déguisée en charlatan, tente de guérir Ferrando et Guglielmo, prétendument empoisonnés, en brandissant un aimant au-dessus d'eux. Il s'agit, dit-elle, d'un « fameux morceau d'aimant, pierre mesmérrique ». En réalité, Franz Anton Mesmer (1734–1815) était un physicien qui devint célèbre pour son traitement par « magnétisme animal » (une forme d'hypnose) bien que ses méthodes étaient en grande partie rejetées par la communauté médicale et qu'il fut expulsé de la faculté de médecine de l'Université de Vienne en 1778 moins d'une année après le traitement d'une aveugle qui retrouva partiellement la vue. La vision de cette patiente allait cependant se détériorer à nouveau peu après et elle allait revenir à l'état dans laquelle elle se trouvait depuis l'âge de trois ans. Cette patiente qui s'appelait Maria Theresia von Paradis (1759–1824), était la fille d'un officier de la cour viennoise et était également une très bonne pianiste et compositrice qui, malgré son handicap, effectua deux tournées à travers l'Europe qui allaient toutes deux être couronnées de succès. À partir du milieu des années 1780, Paradis se consacra principalement à l'enseignement et à la composition et composa des sonates, des concertos, des œuvres pour la scène et un recueil de douze mélodies qui seront publiées par Breitkopf à Leipzig en 1786. L'écriture de la partie de piano est d'une qualité qui rappelle fortement Mozart par son élégance et sa sophistication.

Mozart rencontra cette virtuose aveugle lors de sa courte visite à Salzbourg en août 1783 (qui coïncida avec l'une des étapes de la tournée de celle-ci) et composa l'année suivante le **Concerto pour piano n° 18 en si bémol majeur** K. 456 qu'il lui destinait afin, semble-t-il, qu'elle le joue lors des étapes suivantes de sa tournée à Paris (où elle vécut de mars à novembre 1784). Le lien entre le Concerto K. 456 et Paradis ne sera cependant mis à jour que plus tard. Le 16 février 1785, Leopold Mozart écrit une lettre à sa fille dans laquelle il

évoquait les concerts-souscription de son fils à Vienne et le fait que Wolfgang y joua « un splendide concerto qu'il composa pour Paradis afin qu'il soit joué à Paris. [...] J'eus le plaisir d'entendre si parfaitement tous les divers instruments que les larmes m'en vinrent aux yeux de plaisir. » Nous ne possédons pas de témoignage au sujet d'une exécution du Concerto K. 456 par Paradis mais nous savons cependant que Mozart rejoua le concerto à Leipzig le 12 mai 1789.

Mozart ajouta cette œuvre à son catalogue thématique le 30 septembre 1784. L'effet orchestral y est superbe en particulier grâce à l'usage des vents. Le chœur des vents intervient tôt dans un dialogue avec les cordes avant que ces deux groupes instrumentaux ne se fassent entendre ensemble dans un retentissant forte à la mesure 18 (les textures avaient jusque-là été légères et délicates ainsi que, curieusement, dans une nuance dynamique *piano* malgré les rythmes de marche sous-jacents). Il est intéressant de pousser un peu plus loin l'observation de Leopold Mozart au sujet de l'instrumentation car le tutti qui suit fait entendre les cordes et les vents d'une manière peu habituelle chez Mozart à cette période. Commençant avec la texture traditionnelle dans laquelle l'élément motivique principal apparaît dans le registre aigu aux cordes ici renforcées par des accords des vents et des ponctuations rappelant un rythme de marche aux cors, on retrouve ensuite une incroyable richesse de combinaisons : un passage à l'unisson ; un inhabituel renversement de la hiérarchie traditionnelle entre les cordes et les vents alors que les vents mènent et que les cordes jouent ici un rôle de soutien ; une alternance rapide entre les cordes et les vents ; des phrases exposées par les vents laissées en suspens avant d'être complétées par les cordes et ainsi de suite. L'écriture de Mozart est ici bien davantage que le simple véhicule de son matériau musical, et devient un élément narratif en soi. C'est dans ce flux d'énergie que le soliste fait son apparition. La virtuosité requise de la partie de piano témoigne de la technique pianistique de Paradis. On

retrouve des passages particulièrement habiles dans le premier solo, couvrant l'étendue du clavier de différentes manières : arpèges, traits de gammes étendus et sauts fréquents d'un registre à l'autre. Ces sauts semblent du reste davantage présents dans cette œuvre que dans la plupart des autres concertos de Mozart : peut-être s'agit-il de l'une des caractéristiques du jeu de Paradis que Mozart a choisi de mettre en valeur (comme il allait le faire plus tard quand il travaillait sur des opéras pour des chanteurs bien précis). Si tel est le cas, cela pourrait également expliquer les passages développés dans le registre suraigu du piano (ici aussi, plus fréquents que dans ses autres concertos). Paradis devait probablement apprendre son répertoire par oreille car l'ouvrage de Louis Braille, Procédé pour écrire les paroles, la musique et le plain-chant au moyen de points, à l'usage des aveugles et disposés pour eux n'allait être publié qu'en 1829.

La conception de la partie de piano dans les variations successives à l'intérieur de l'*Andante un poco sostenuto* est traitée avec la sensibilité habituelle du compositeur pour les effets résultant du placement des accents et des dissonances exprimés avec des entrelacs délicats et un chromatisme subtil. C'est ici que les similitudes entre l'écriture pour piano de Mozart et celle de Paradis dans les accompagnements de ses Zwölf Lieder de 1786 sont les plus frappantes. Alors que les lieder strophiques limitent forcément la palette pianistique, les principes fondamentaux de Paradis au sujet du remplissage dans ces miniatures charmantes sont incroyablement proches de ceux de Mozart qui apparaissent d'autant plus précisément grâce à l'écriture colorée de la partie des vents. La sonorité des vents caractérise également le rondo *finale* qui poursuit avec des dialogues habiles entre les solistes et la partie de piano tout au long des épisodes alors que le refrain tend vers une relocalisation vers les cordes. Ce sont cependant les vents qui ont le dernier mot en engageant le piano dans un canon serré à la toute fin avec les cordes qui font de leur mieux pour maintenir l'ordre à partir de la périphérie.

Le **Concerto pour piano n° 22 en mi bémol majeur** K.482 terminé le 16 décembre 1785 et créé par le compositeur à Vienne un peu plus tard le même mois est l'un de ses plus inventifs. Parmi les caractéristiques à souligner, mentionnons son traitement de la sonorité ainsi que de la structure. Suivant immédiatement la fanfare introductive, les bassons se retrouvent sous le feu des projecteurs alors que leur mélodie décontractée est associée à une série de retards au dessin mélodique descendant des cors. Cette texture est immédiatement reconfigurée (après une autre fanfare) alors que les clarinettes remplacent les cors, et les violons, les bassons. Bien que ces deux phrases soient identiques au niveau du matériau, elles n'ont cependant rien en commun au niveau de la sonorité (et nous n'en sommes qu'à la douzième mesure de l'œuvre !). La flûte, les clarinettes, les bassons et les cors soulignent successivement le passage suivant au-dessus d'une texture ondulante aux cordes (tous dans la nuance *piano*) avant que le premier tutti développé ne survienne, *forte*, à la mesure 29. Ce tutti prend pour son affirmation principale le motif que les deux cors avaient exposé en tant qu'idée cadentielle nonchalante quelques secondes auparavant, un signe précurseur en ce qui concerne le traitement par Mozart du thème comme un marqueur de la structure du concerto. La première entrée du soliste, qui n'a rien à voir avec les fanfares introductives, est complètement nouvelle et souligne les extrêmes de l'étendue du piano en exploitant la sonorité en tant que fin en soi. Un matériau nouveau suit dans le second solo principal et nous nous retrouvons entraînés vers la tonalité éloignée de la dominante mineur. Tout compte fait, le soliste et le tutti semblent habiter des mondes totalement différents dans l'*Allegro* à un tel point que lorsque le piano reprend un élément de la section introductive tutti, après la réexposition triomphante de la fanfare vers les deux-tiers du mouvement, l'intégration soudaine entre les deux forces cause un choc important. Une intégration subtile a cependant eu lieu tout au long du mouvement : l'une de ses manifesta-

tions est la fréquence avec laquelle le piano tend à ajouter des couches textuelles autour des présentations successives tutti des thèmes principaux avec pour résultat qu'il agit non pas à titre de soliste mais plutôt comme l'un des éléments parmi tant d'autres d'une narration symphonique.

Selon la lettre du père de Mozart datée du 13 janvier 1786, l'*Andante*, dut être bissé lors de la création en raison de sa force émotionnelle. Comme c'était le cas dans le Concerto en mi bémol majeur K. 271 (1777) antérieur, le mouvement central est en do mineur, une tonalité que Mozart réservait le plus souvent pour l'expression d'un moment hautement dramatique. Pour ceux qui seraient sceptiques face à la force des caractéristiques tonales (tant vantée du reste à l'époque de Mozart), soulignons que le «tempérament égal» du dix-huitième siècle où toutes les quintes justes étaient compressées d'égale manière avec pour résultat que tous les accords majeurs sonnaient pareillement fut rejeté presque partout en faveur de systèmes spécialisés qui rendaient certains accords plus «purs» alors que d'autres apparaissaient plus durs (et ce, délibérément, à des fins dramatiques). Cela signifie par exemple que les contours mélodiques écrits par Mozart dans le premier solo à partir de la mesure 32 soulignent fortement certains détails précis comme les paires de notes descendantes plutôt que des phrases *cantabile* développées. En revanche, les nocturnes de Chopin tendent à «chanter» très naturellement comme de longues phrases legato plutôt que comme des tournures individualisées, notamment parce qu'ils furent composés plus tard pour des pianos plus grands qui avaient davantage de chances d'être accordés selon le tempérament égal). Dans un tempérament inégal, les différents degrés de la gamme sonnent différemment notamment parce qu'ils sont légèrement plus larges ou plus étroits que leurs voisins. Le solo qui ouvre l'*Andante* exploite cette caractéristique alors que, par exemple, les demi-tons descendants de la main droite ont chacun un caractère distinct par rapport à la

basse, non seulement au point de vue mélodique, mais également harmonique. Le recours fréquent de Mozart aux motifs descendants – que ce soit au sein d’une marche harmonique ou, d’un point de vue purement rhétorique, suivant un saut ascendant important – est conforme aux théories alors en vogue sur les caractéristiques tonales et atteint justement son objectif en raison des inégalités attendues dans la gamme.

Comme c’était le cas dans le Concerto K. 271, le rondo *finale* effervescent du K. 482 contient un épisode central dans la tonalité de la sous-dominante. Dans le Concerto K. 482 cependant, l’épisode (*Andantino cantabile*) met les vents à l’honneur, en particulier les clarinettes. Le chromatisme expressif à l’intérieur des lignes mélodiques correspond bien à la couleur lugubre des instruments de bois du dix-huitième siècle, rehaussé jusqu’à un certain point par le fait que la clarinette pour laquelle Mozart composa cette œuvre ne comptait que cinq clés et que plusieurs notes devaient être produites par des doigtés complexes et que les sonorités étaient par conséquent extrêmement variées : du relativement brillant jusqu’au délicat et atténué, parfois sur des degrés adjacents de la gamme (comme par exemple dans le contour chromatique de la cinquième mesure de l’*Andantino*). La finesse de l’oreille de Mozart pour les effets sonores comprend également les pizzicatos des cordes vers la fin de cet épisode, soutenus par la flûte *pianissimo* et les accords des cordes ainsi que les syncopes en filigrane de la main droite du piano. Le rondo à 6/8 est constamment délicat dans la construction de ses textures alors que les sextuplets pratiquement ininterrompus de doubles-croches provoquent souvent un effet de halo à l’arrière-plan entourant les solos de la flûte ou dialoguant en alternance avec les clarinettes et les bassons. L’exploration de la nuance piano par Mozart combinée avec le chromatisme est une caractéristique récurrente de ce final ainsi que la finesse de son écriture : le thème revient à un endroit dans une combinaison de

flûte, premier violons et premier cor dispersée sur trois octaves (et précédée par une texture faite de deux clarinettes et deux bassons flottant paresseusement sur les gammes en octaves et un filigrane décoratif tout autour fourni par le piano). L'affirmation finale du soliste dans la nuance *piano* est à souligner (avec des croches *pianissimo* aux cordes en arrière-plan et des accords délicats aux vents), avant que Mozart ne termine le tout dans un entraînant épanouissement.

© **John Irving 2013**

*John Irving a écrit plusieurs ouvrages consacrés à Mozart dont
« Mozart's Piano Concertos » publié chez Ashgate en 2003.*

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 de la Hollande en 1984, le Nederlandse Musiekprijs. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants 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 plus de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le pianoforte, 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-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les

cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

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

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècle, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Le Kölner Akademie a fait plus de trente premières discographiques mondiales dont plusieurs ont été mises en nomination pour des récompenses. L'ensemble a réalisé en 2013 une tournée au Japon et à Taïwan et parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud ainsi qu'au Moyen-Orient.

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

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2010), a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe, en Amérique du Sud ainsi qu'aux États-Unis et a obtenu les meilleurs critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre au répertoire contemporain américain moins connu et a assuré de nombreuses créations dont plusieurs ont été radiodiffusées ou filmées pour la télévision. Il a également abordé avec enthousiasme le répertoire oublié du passé et a réalisé de nombreux enregistrements et dirigé de nombreux concerts consacrés à celui-ci. En plus de son travail avec le Kölner Akademie, Michael Alexander Willens s'est produit à titre de chef invité en Allemagne, en Hollande, au Brésil et en Israël.

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



Anton Walter (1752–1826), who held the title of ‘Imperial Chamber Organ Builder and Instrument Maker’, was the most famous fortepiano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’.

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter ca. 1795.

Compass: FF–g³

Knee pedals:

Sustaining and moderator

Furnished in mahogany,
French polished

Measurements:

221cm/98cm/32cm, 75 kilos

Photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Frank Theuns

Oboe

Josep Domenech

Alayne Leslie

Clarinet

Eric Hoeprich

Philippe Castejon

Bassoon

Aligi Voltan

Matteo Scavazza

Horn

Ulrich Hübner

Karen Hübner

Trumpet

Samuel Ewens

Nigel Paul

Timpani

Christoph Nünchert

Violin

Peter Hanson *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühleisen

Viola

Jonathan Waleson

Sara Hubrich

Cello

Viola de Hoog

Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer

David Sinclair

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

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

RECORDING DATA

Recording:	December 2012 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany Producer: Ingo Petry Sound engineer: Thore Brinkmann Piano technician: Egon Zähringer
Equipment:	Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones Original format: 24 bit / 96 kHz
Post-production:	Editing: Ingo Petry Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry
Executive producers:	Robert Suff (BIS) / Dr Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty
Back cover photos: © Marco Borggreve (Ronald Brautigam); © Javier Casares (Michael Alexander Willens)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2044 SACD © & © 2014, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens

Cover: *From Forest to Concert Hall – build your own fortepiano.*

Step 6: Carve your hammer heads to match the weight of those used by Anton Walter.

BIS-2044