



MENDELSSOHN PIANO CONCERTOS



RONALD BRAUTIGAM
DIE KÖLNER AKADEMIE / MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MENDELSSOHN BARTHOLDY, FELIX (1809–47)

- ❶ RONDO BRILLANT IN E FLAT MAJOR, Op. 29 (MWV O 10) 10'32
Presto

PIANO CONCERTO NO. 1 IN G MINOR, Op. 25 (MWV O 7) 18'22

- ❷ I. *Molto Allegro con fuoco* – 7'16
❸ II. *Andante* – 4'56
❹ III. *Presto – Molto Allegro e vivace* 6'10

- ❺ CAPRICCIO BRILLANT IN B MINOR, Op. 22 (MWV O 8) 10'31
Andante – Allegro con fuoco

PIANO CONCERTO NO. 2 IN D MINOR, Op. 40 (MWV O 11) 21'15

- ❻ I. *Allegro appassionato* – 9'05
❼ II. *Adagio. Molto sostenuto* – 5'36
❽ III. *Finale. Presto scherzando* 6'34

SERENADE AND ALLEGRO GIOIOSO, Op. 43 (MWV O 12) 12'03

- ❾ *Andante* – 5'20
❿ *Allegro gioioso* 6'43

TT: 74'08

RONALD BRAUTIGAM *piano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM: Piano by Paul McNulty 2010, after an instrument by Pleyel 1830 (see page 28)

‘Piano music’, wrote Robert Schumann in 1839, ‘forms an important part of the more recent history of music; in it the dawn of a new form of musical genius first became apparent. The most significant talents of today are piano players...’ Felix Mendelssohn Bartholdy, a celebrated piano virtuoso (‘I often think that Mozart must have played like this’, Schumann wrote), belonged to this line of composer-pianists and pianist-composers and, in accordance with this tradition, his concertante works for piano and orchestra were composed in the first instance for his own use.

In this climate of self-sufficiency, anyone who wanted more than ‘fodder for virtuosos’ – and perhaps considered himself more of a composer than a pianist – didn’t make life easy for himself, as is shown by Mendelssohn’s utterances while he was composing his Piano Concerto No. 2 in D minor, fluctuating between despair and self-irony. ‘Oh God, if only I could compose a piano concerto!’ he exclaimed to his mother, whilst he asked his friend, the violinist and composer Ferdinand David: ‘Are you writing a new concerto for your instrument? I’m in the throes of one for mine, and am cursing the thing – it isn’t flowing easily from my pen.’ Elsewhere he wrote: ‘I have already started on the new concerto, and as usual I’m getting terribly irritated – it’s wretched with the piano and its 100,000 little notes’.

And so it comes as no surprise that he had gained considerable experience and had already composed a number of early works for one or two pianos and orchestra before he composed his ‘first’ piano concerto proper – the **Piano Concerto No. 1 in G minor**, Op. 25. It benefited from special circumstances insofar that it was composed during Mendelssohn’s classical educational journey – following in the footsteps of his avuncular friend Goethe – in 1830–31, which took him to Italy, the oft-extolled country described by the poet as the ‘land where the lemons blossom’. Before he arrived there, he met the young pianist Delphine von Schauroth in Munich. He had already made her acquaintance in Paris in 1825, and had apparently come to

appreciate more than just her playing. In the autumn of 1831, on his return journey, he wrote the concerto – which he had already fully planned – within just three days. Mendelssohn was not just a ‘devourer of beer and cheese’ (as he himself noted in a letter) while in Munich, but also played the solo part at the work’s first performance, on 17th October 1831 at a charity concert in the presence of the King of Bavaria.

With its groundbreaking mixture of formal boldness and virtuoso brilliance, Mendelssohn’s First Piano Concerto, dedicated to Delphine von Schauroth, holds a special place in the piano repertoire of its time. The very beginning of the *Molto Allegro con fuoco* shows innovative features, reminiscent of Beethoven, in its fusing together of the usual tutti and solo alternation. With bravura passagework the piano, embedded in the orchestra, presents the movement’s two main themes – the first assertively and ardently chiselled out, the second revealed with tender nobility. Another unusual feature is that the three movements are played *attacca*, linked by fanfare-like transition passages. These take us into the *Andante*, a dreamy ‘song without words’, which starts on the piano in the manner of a recitative and is dominated for long stretches by the piano. They also introduce the pianistically breathtaking final rondo (*Presto – Molto Allegro e vivace*), which refers back cyclically to the earlier movements.

The G minor concerto – the ‘true archetype of Mendelssohnian grace, utter rhapsody and noble fire’ (W. A. Lampadius) – enjoyed great acclaim and was soon seen as a highlight of the concert repertoire. Carl Reinecke, the composer’s pupil and friend, ascribed this ‘enormous popularity’ to ‘its artistic content and also its great effectiveness as a concert piece’, and predicted that ‘scarcely a day will go by on which it is not played in all conservatories.’ A story told by Hector Berlioz expresses a similar opinion: during an exam at the Paris Conservatoire, the piano – on which the concerto had already been played innumerable times – suddenly started to play it on its own, even before the student had sat down. In the end this

marvellous piano seemed so spooky to those present that they chopped it up in the courtyard with axes – but even then, the hammers still beat out the rhythm of Mendelssohn's concerto on the cobbles...

And who could blame the hammers? Mendelssohn's friend Karl Klingemann – not impartial, but with sound judgement – stated simply: 'It leaves everything else in the shade, and art is advanced'.

The 'advancement of art' was maybe not a primary concern in the case of single-movement concert pieces for piano and orchestra, a genre that enjoyed great popularity in the first half of the nineteenth century. Mendelssohn composed three such works, intended primarily as brilliant, virtuosic concert items: the *Capriccio brillant* in B minor, Op. 22 (1832), the *Rondo brillant* in E flat major, Op. 29 (1834) and the *Serenade and Allegro giojoso* in B minor/D major, Op. 43 (1838). Especially within this genre there was a widespread tendency to emphasize virtuosity rather than intellectual content – something Mendelssohn tried to counter primarily through structural means. The *Capriccio brillant* is based on a piano piece composed in Munich in 1831, as we hear clearly in the slow, *cantabile* introduction from the solo piano with its arpeggiated chords. (This alone made it possible for Mendelssohn to claim, just three weeks before the planned première, that he had not yet written 'a single note' of the piece.) Cautiously the orchestra joins in – and then, after a dramatic intensification, the *Andante* leads into an *Allegro con fuoco*, which uses sonata-form methods to tame and develop shimmering runs, sparkling moods, surprising twists (such as the march music used as the subsidiary theme) and virtuoso bravura writing – pianistic *esprit* of the highest calibre, 'rich in artistry and original thought' (Schumann).

The *Rondo brillant*, completed two years later, does without an introduction and impresses with its combination of rondo, sonata and fugal techniques. It is characteristic of Mendelssohn – whose artistry never revealed any academicism – that

this takes place more or less behind the scenes, while in the foreground splendidly scripted dialogues and contrasts go hand in hand. The composer's friend, the pianist Ignaz Moscheles, to whom the work is dedicated, must have been very pleased with it.

Another lady played a role in the origins of Mendelssohn's **Piano Concerto No. 2 in D minor**, Op. 40: Cécile, his new bride. Mendelssohn composed the work in 1837 on his honeymoon, of which Cécile has given us a vivid description: '[Felix] sits opposite me, drumming his fingers, writing, singing, playing the trumpet and flute, all at the same time; then he paces up and down in the room again with the manuscript paper in his hand, beats time, or plays the cello with his arm.' (Later on, Cécile could hardly claim that she didn't know what she was letting herself in for...)

The main theme of the first movement (*Allegro appassionato*), heard from the full orchestra after a rhapsodic opening, features repeated notes that also characterize the subsidiary theme, presented by the solo piano. The development-like interconnection of formal elements in the exposition is so skilfully managed that the development itself can be of relatively compact proportions. This cross-linking and interconnectedness are present not only in the details but also in the overall scheme, for example when Mendelssohn links the first movement to the slow movement (*Adagio. Molto sostenuto*) by reinterpreting what seems to be a solo piano cadenza as a transition into the second movement's enchanting lyrical environment. In the first performances the finale, which follows *attacca*, was still called *Scherzo gioioso*, and this scherzo character is emphasized in particular by the jaunty main theme with striking dotted rhythms and frequent staccatos. Formally it is a (sonata) rondo, with an infectious exuberance that may be in part a reflection of biographical events. 'The last movement', Mendelssohn wrote to his sister Fanny, 'is so effective as a pianistic display that it often makes me laugh... and Cécile can't hear it often enough'.

The first performance, in Birmingham on 21st September 1837 with Mendelssohn himself as soloist, was a great success ('The applause and shouts... seemed to go on for ever', he wrote to his mother). The reviews praised the work for avoiding boisterous gimmickry and vain showmanship, and appreciated all the more the great intellectual quality of the music – something that set it clearly apart from that of his contemporaries.

When working on the Second Piano Concerto Mendelssohn put some unused material aside, returning to it in 1838 when he wrote his third and last concert piece: the *Serenade and Allegro giojoso*, Op. 43. (For a third piano concerto, in E minor, only fragments have survived.) The work was written in just two days and Mendelssohn played some of it without a notated part at the première. The main reason for its rapid appearance was to tie in with a concert date for which the work had been promised – though it had been delayed by other projects. With this piece, by expanding the slow, B minor introduction into an independent serenade of melancholy, songful character, Mendelssohn provided a new, poetic interpretation of the concert-piece genre. 'I think', Schumann presumed, 'that it's a serenade to evening itself, a greeting to the emotions that a beautiful moonlit evening may have awoken in the (tone) poet'. The work's clear division into two parts is emphasized by contrasting (parallel) keys and moods; after a short introduction, the D major rondo *Allegro* proves to be a cheerful exponent of decidedly down-to-earth feelings. With great modesty and a little coyly Mendelssohn wrote that very year, 1838: 'Actually I don't write for the piano with any particular enthusiasm, nor with any real pleasure, but sometimes I need something new to play, and then it may well be that a very pianistic idea occurs to me, even if it isn't exactly a bravura run; why should I hold back and not write it down?'

© Horst A. Scholz 2018

Ronald Brautigam has deservedly earned a reputation as one of Holland's most respected musicians, remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He has received numerous awards including the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. A student of the legendary Rudolf Serkin, Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and Gewandhausorchester Leipzig. Among the distinguished conductors that he has performed alongside are Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle and Iván Fischer.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has established himself as a leading exponent of the fortepiano, working with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, the Freiburg Baroque Orchestra, the Wiener Akademie, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began what has proved a highly successful association with the Swedish label BIS. His discography of over 60 recordings to date includes the complete works for solo keyboard of Beethoven, Mozart and Haydn on the fortepiano, as well as an 11-disc series of Mozart's complete piano concertos on the fortepiano with the Kölner Akademie, playing on period instruments. Among his most recent releases are two discs with Mendelssohn's complete *Lieder ohne Worte*. His recordings have received prestigious awards such as the Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam is a professor at the Hochschule für Musik in Basel.

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 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 internationally for its outstanding performances. Many of these have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 40 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. Future plans include tours throughout Europe, South America, North America, Asia and the Middle East.

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, North and South America and Asia, 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 world première 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, Canada and Israel.



MICHAEL ALEXANDER WILLENS

„Die Klaviersmusik“, schrieb Robert Schumann 1839, „bildet in der neueren Geschichte der Musik einen wichtigen Abschnitt; in ihr zeigte sich am ersten das Aufdämmern eines neuen Musikgenius. Die bedeutendsten Talente der Gegenwart sind Klavierspieler...“ In diese Tradition komponierender Pianisten und klavierspielender Komponisten reihte sich auch Felix Mendelssohn Bartholdy ein, der ein gefeierter Klaviervirtuose war („Ich denke mir oft, Mozart müsste so gespielt haben“, Schumann), und auch seine konzertanten Werke für Klavier und Orchester entstanden traditionsgemäß zunächst für den eigenen Gebrauch.

Wer bei derlei Selbstversorgung nach mehr strebte als nach „Virtuosenfutter“ und den Komponisten vielleicht gar über den Pianisten stellte, der machte es sich nicht eben leichter – wie die zwischen Verzweiflung und Selbstironie schwankenden Äußerungen Mendelssohns bei der Arbeit an seinem Klavierkonzert Nr. 2 d-moll zeigen: „O Gott, componirte ich doch ein Clavier-Concert!“, so ein Stoßseufzer an seine Mutter, während er den befreundeten Geiger und Komponisten Ferdinand David fragte: „...schreibst Du Dir ein neues Concert für Dein Instrument? Ich stecke jetzt in einem für das meinige und fluche darauf – es geht mir gar nicht leicht von der Hand“. „Das neue Konzert ist schon angefangen“, heißt es an anderer Stelle, „und wird mir wieder wie gewöhnlich schrecklich sauer – es ist ein Elend mit dem Klavier und seinen 100 000 Nötchen“.

Und so nimmt es nicht wunder, dass er reichlich Erfahrungen gesammelt und bereits mehrere Frühwerke für ein und zwei Klaviere mit Orchester geschrieben hatte, bevor er sein „erstes“ vollgültiges Klavierkonzert mit eigener Opuszahl komponierte – das **Klavierkonzert Nr. 1 g-moll** op. 25. Besondere Umstände begünstigten es, entstand es doch während seiner klassischen Bildungsreise, die ihn auf den Spuren des väterlichen Freundes Goethe 1830/1831 auch in das vielbesungene Land, wo die Zitronen blühen, führte. Bevor er italienischen Boden be-

trat, begegnete er in München der jungen Pianistin Delphine von Schauroth, die er bereits 1825 in Paris kennen und offenbar mehr als nur schätzen gelernt hatte. Auf der Rückreise schrieb er im Herbst 1831 das bereits fertig konzipierte Konzert innerhalb von drei Tagen in München nieder. Dort war Mendelssohn nicht nur „Bier- und Käsevertilger“ (Mendelssohn in einem Brief), sondern auch der Solist der Uraufführung am 17. Oktober 1831 im Rahmen eines Wohltätigkeitskonzerts in Anwesenheit des bayerischen Königs.

Mit seiner wegweisenden Mischung aus formaler Kühnheit und virtuoser Brillanz behauptet Mendelssohns Klavierkonzert Nr. 1, das Delphine von Schauroth gewidmet ist, einen besonderen Platz im Klavierrepertoire seiner Zeit. Gleich der Beginn des *Molto Allegro con fuoco* trägt im Verschmelzen der üblichen Tutti-Solo-Abfolge innovative, an Beethoven anknüpfende Züge. Das mit bravourösem Passagenwerk bedachte Klavier stellt in orchesterlicher Einbettung die beiden Hauptthemen des Sonatensatzes vor: das erste forsch und feurig herausgemeißelt, das zweite mit zarter Noblesse enthüllt. Ein weiteres ungewöhnliches Charakteristikum ist die Verbindung der *attacca* aufeinander folgenden Sätze mittels fanfarenartiger Überleitungspassagen; solcherart erreichen wir das vom Klavier rezitativisch eröffnete und über lange Strecken solistisch bestimmte *Andante*, ein träumerisches „Lied ohne Worte“, und so auch wird das pianistisch atemberaubende und zyklisch auf die Vordersätze verweisende Finalrondo (*Presto – Molto Allegro e vivace*) in Szene gesetzt.

Das g-moll-Konzert – der „wahre Typus Mendelssohn’scher Grazie, idealer Schwärmerei und edlen Feuers“ (W. A. Lampadius) – erfreute sich großer Beliebtheit und galt rasch als ein Höhepunkt der Konzertliteratur. Carl Reinecke, der Schüler und Freund des Meisters, schrieb diese „ungeheure Popularität“ sowohl „seinem künstlerischen Gehalt, wie auch der eminenten Wirkung, die es als Konzertstück machte“, zu und vermutete, es vergehe „wohl kaum ein Tag, an dem es

nicht in sämtlichen Konservatorien gespielt wird.“ Dieselbe Erfahrung kleidete Hector Berlioz in eine kleine Geschichte: Bei einem Examen im Pariser Conservatoire habe demnach der Flügel, auf dem das Konzert bereits unzählige Male gespielt worden war, plötzlich begonnen, dieses selbständig zu spielen, noch bevor der Schüler auch nur den Schemel erreicht hatte. Den Umstehenden sei der tolle Flügel schließlich so unheimlich geworden, dass man ihn auf dem Hofe mit Äxten zertrümmert habe – doch hätten die Hämmer auf dem Pflaster immer noch im Rhythmus der Mendelssohnschen Passagen getanzt ...

Und wer wollte es ihnen verübeln? Mendelssohns Freund Karl Klingemann – parteiisch zwar, aber doch urteilssicher – befand kurzerhand: „Alles andere steht nun im Schatten und die Kunst ist erweitert“.

Die „Erweiterung der Kunst“ ist vielleicht nicht das vordringlichste Anliegen der einsätzigen Konzertstücke für Klavier und Orchester, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuten. Mendelssohn komponierte drei solche Werke, die vor allem als virtuos-brillante Konzerteinlagen gedacht waren: 1832 das *Capriccio brillant* h-moll op. 22, 1834 das *Rondo brillant* Es-Dur op. 29 und 1838 *Serenade und Allegro giojoso* h-moll/D-Dur op. 43. Der gerade in diesem Genre verbreiteten Tendenz, mehr die Finger als das Hirn zu beanspruchen, wirkte er dabei vor allem mit strukturellen Maßnahmen entgegen. Das ***Capriccio brillant*** basiert auf einem 1831 in München komponierten Klavierstück, was der kantablen langsamen Einleitung des Soloklaviers mit ihren arpeggierten Akkorden deutlich zu entnehmen ist. (Nur dieser Rückgriff erlaubte es Mendelssohn, noch drei Wochen vor dem geplanten Uraufführungstermin zu bekennen, dass von dem Konzertstück „noch keine Note“ geschrieben sei.) Behutsam tritt das Orchester hinzu, woraufhin sich das *Andante* nach dramatischer Steigerung in ein *Allegro con fuoco* ergießt, das flirrende Läufe, moussierende Spiellaune, überraschende Wendungen (Marschmusik als Seitenthema!) und virtuose Bravour mit den Mitteln des

Sonatensatzes bündigt und verarbeitet: pianistischer Esprit auf höchstem Niveau, „reich an Kunstgehalt und originellen Gedanken“ (Schumann).

Das zwei Jahre darauf fertig gestellte **Rondo brillant** verzichtet auf eine Einleitung und besticht durch seine Verschränkung von Rondo-, Sonaten- und Fugentechniken. Dass diese gleichsam „im Hintergrund“ stattfindet, während im Vordergrund trefflich inszenierte Dialoge und Kontraste einander die Hand reichen, ist ein Charakteristikum Mendelssohns, dessen Kunst nie die Studierlampe erkennen lässt. Ignaz Moscheles, der Freund und Pianist, dem das Werk gewidmet ist, dürfte seine große Freude daran gehabt haben.

Bei der Entstehung von Mendelssohns **Klavierkonzert Nr. 2 d-moll op. 40** spielte ebenfalls eine Frau eine Rolle: Cécile, seine frisch vermählte Ehefrau. Mendelssohn komponierte das Werk 1837 auf der Hochzeitsreise, wovon Cécile einen anschaulichen Bericht hinterlassen hat: „Der [Felix] sitzt mir gegenüber und trillert mit den Fingern, schreibt, singt, bläst die Trompete und Flöte, alles auf einmal, dann geht er wieder im Zimmer auf und ab mit dem Notenblatt, schlägt den Takt, oder spielt Bassgeige mit dem Arm“ (Cécile konnte später schwerlich sagen, sie habe nicht gewusst, auf was sie sich mit Felix eingelassen hatte ...)

Das Hauptthema des ersten Satzes (*Allegro appassionato*), nach rhapsodischem Beginn vom Orchester-Tutti vorgestellt, prägt mit seinen Tonrepetitionen auch noch das vom Soloklavier präsentierte Seitenthema, wie denn überhaupt die durchführungsartige Durchdringung der Formteile bereits in der Exposition so kunstvoll angelegt ist, dass sich die Durchführung auf verhältnismäßig engen Raum beschränken kann. Diese Vernetzung und Durchdringung findet nicht nur im Detail statt, sondern auch im Großen, etwa wenn Mendelssohn den langsamen Satz (*Adagio. Molto sostenuto*) mit dem Kopfsatz verknüpft, indem er die vermeintliche Solokadenz des Klaviers überraschend in eine Überleitung zu dieser bezaubernden lyrischen Szenerie umdeutet. Das *attacca* folgende Finale trug in den ersten Auf-

fürungen noch den Titel *Scherzo gioioso*, und diesen Scherzo-Charakter unterstreicht vor allem das kecke Hauptthema mit markanter Punktierung und Staccatoketten. Formal freilich handelt es sich um ein (Sonaten-)Rondo, dessen mitreißender Überschwang sich vielleicht nicht zuletzt der besonderen biographischen Situation verdankt: „Das letzte Stück“, so Mendelssohn an seine Schwester Fanny, „macht soviel Effect als Clavierfeuerwerk, dass ich oft lachen muss [...] und Cécile es nicht oft genug hören kann“.

Die Uraufführung am 21. September 1837 in Birmingham mit Mendelssohn als Solist wurde ein großer Erfolg („Der Applaus und das Zurufen [...] wollten gar nicht aufhören“, schrieb er an seine Mutter); die Presse lobte den Verzicht auf lärmende Effekthascherei und eitle Selbstdarstellung, pries vielmehr den hohen intellektuellen Wert seiner Musik, der ihn deutlich von seinen Zeitgenossen abhebe.

Bei der Arbeit an seinem zweiten Konzert hatte Mendelssohn unbenutztes Material beiseitegelegt, auf das er zurückgriff, als er 1838 innerhalb von nur zwei Tagen sein drittes Konzertstück schuf: *Serenade und Allegro gioioso* h-moll/D-Dur op. 43. Hauptgrund für die kurze Entstehungszeit war die Einhaltung eines Konzerttermins, für den er das Werk versprochen hatte und der angesichts anderer Arbeiten in den Hintergrund gerückt war. Gleichwohl lieferte Mendelssohn, der bei der Uraufführung teilweise ohne notierte Stimme spielte, mit der Erweiterung der langsamen Einleitung zu einer eigenständigen „Serenade“ melancholisch-liedhaften Charakters eine neue poetische Deutung des Konzertstücks – „ich denke mir“, vermutete Schumann, „dem Abend selbst ist sie dargebracht, ein Gruß an das Dasein, den ein schöner Mondabend vielleicht im [Ton-]Dichter geweckt“. Die prononcierte Zweiteiligkeit des Werks wird durch kontrastierende (Parallel-)Tonarten und Stimmungen unterstrichen – nach einer kurzen Überleitung erweist sich das Rondo-*Allegro* als frohgemuter Vertreter ausgesprochen diesseitiger Empfindungen. Mit größter Bescheidenheit und ein wenig Koketterie schrieb Mendelssohn noch in

demselben Jahr 1838, das dieses letzte seiner konzertanten Klavierwerke hatte begrüßen dürfen (zu einem Dritten Klavierkonzert in e-moll existieren nur Fragmente): „Claviersachen schreibe ich allerdings nicht mit der größten Lust, auch wohl nicht mit rechtem Glück, aber ich brauche mal zuweilen was neues zum Spielen, und dann fällt mir auch wohl mal was recht claviermäßiges ein, wenns auch keine *Passagen* gerade sind, warum soll ich mich da geniren und es nicht auch hinschreiben?“

© *Horst A. Scholz 2018*

Ronald Brautigam gilt aus gutem Grund als einer der renommiertesten Musiker der Niederlande – nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. Er hat zahlreiche Preise erhalten, darunter den Nederlandse Muziekprijs, die höchste Auszeichnung der Niederlande. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin tritt regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Royal Concertgebouw Orchestra, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Gewandhausorchester Leipzig auf. Zu den herausragenden Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle und Iván Fischer.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat sich Ronald Brautigam als einer der führenden Exponenten des Hammerklaviers etabliert, der mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, dem Freiburger Barockorchester, der Wiener Akademie, dem Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées musiziert hat.

1995 begann Ronald Brautigam seine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit

dem schwedischen Label BIS. Seine Diskografie von bislang über 60 Aufnahmen umfasst sämtliche Werke für Klavier solo von Beethoven, Mozart und Haydn auf dem Hammerklavier sowie die Gesamtaufnahme (11 SACDs) von Mozarts Klavierkonzerten auf dem Hammerklavier mit der auf historischen Instrumenten spielenden Kölner Akademie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehört die Gesamteinspielung von Mendelssohns *Liedern ohne Worte* auf zwei SACDs. Für seine Einspielungen hat er renommierte Auszeichnungen erhalten wie den Edison Klassiek Award, den Diapason d'Or de l'année, den MIDEM Classical Award und den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam ist Professor an der Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen und historischen Instrumenten aufführt – 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. Für seine herausragenden Leistungen hat das Orchester in aller Welt größten Beifall der Fachkritik erhalten. Viele dieser Konzerte wurden live im Rundfunk übertragen oder für das Fernsehen aufgezeichnet. Die Kölner Akademie hat mehr als 40 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Konzertreisen nach Südamerika und Nordamerika sowie in den Nahen und den Fernen Osten befinden sich in Vorbereitung.

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. Mit 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, den USA und in Asien 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 zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit, die er in Ersteinstrumenten vorlegt und in Konzerten aufführt, gilt Willens' großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien, Kanada und Israel geleitet.

« **L**a musique pour piano constitue un chapitre important de l'histoire moderne de la musique : c'est d'abord en elle que s'est manifestée l'aurore d'un nouveau génie musical. Les talents les plus importants de notre temps sont les pianistes... » Felix Mendelssohn Bartholdy, qui était un célèbre virtuose du piano (« Je pense souvent que Mozart a dû jouer de cette manière » – Schumann), appartenait également à cette tradition des pianistes-compositeurs et des compositeurs-pianistes et ses œuvres concertantes pour piano et orchestre furent également, conformément à la tradition, composées au départ pour son propre usage.

Dans ce climat d'autosuffisance, celui qui souhaitait produire davantage que du matériel pour virtuoses et plaçait la composition au-dessus du simple « pianisme » ne s'était pas facilité la vie comme le montrent les commentaires de Mendelssohn alternant entre désespoir et auto-ironie pendant qu'il travaillait sur son second Concerto pour piano en ré mineur. « Oh mon dieu, si seulement je pouvais composer un concerto pour piano ! » s'exclama-t-il à sa mère pendant qu'il demandait à son ami, le violoniste et compositeur Ferdinand David : « Es-tu en train d'écrire un nouveau concerto pour ton instrument ? Je suis dans les affres de la création pour le mien et je le maudis – il ne sort pas facilement de ma plume ». Ailleurs, il écrira : « J'ai déjà commencé le nouveau concerto et, comme d'habitude, je suis terriblement irrité – c'est une misère avec le piano et ses cent mille petites notes ».

On ne s'étonnera pas de ce qu'il avait acquis une expérience considérable et qu'il avait déjà composé un certain nombre d'œuvres pour un ou deux pianos et orchestre avant de composer son « premier » concerto pour piano proprement dit, le **Concerto pour piano n° 1 en sol mineur**, opus 25. Cette œuvre bénéficia de circonstances particulières dans la mesure où elle fut composée pendant le voyage initiatique classique de Mendelssohn sur les traces de son ami avunculaire Goethe en 1830–31 dans le pays « où fleurissent les citrons » pour reprendre les termes louangeurs du

poète. Il avait rencontré avant son arrivée en Italie la jeune pianiste Delphine von Schauroth à Munich dont il avait déjà fait la connaissance à Paris en 1825 et dont, manifestement, il appréciait bien plus que la simple présence. À l'automne 1831, lors de son voyage de retour, il écrivit le concerto – qu'il avait déjà entièrement planifié – en trois jours seulement. Mendelssohn ne fut pas qu'un «dévoreur de bière et de fromage» (pour reprendre la description qu'il fit de lui-même dans une lettre) lorsqu'il se trouva à Munich et il tint également la partie de soliste lors de la création de l'œuvre, le 17 octobre 1831, lors d'un concert de charité en présence du roi de Bavière.

Le premier Concerto pour piano de Mendelssohn, dédié à Delphine von Schauroth, tient une place particulière dans le répertoire pianistique de l'époque avec son mélange innovateur d'audace formelle et de virtuosité brillante. Le tout début du *Molto Allegro con fuoco* présente des caractéristiques innovantes, qui rappellent Beethoven, avec sa fusion de la succession de tutti et de soli habituels. Le piano, ancré au milieu de l'orchestre, présente avec panache les deux thèmes principaux du mouvement – le premier ciselé avec assurance et ardeur, le second révélé avec une tendre noblesse. Une autre caractéristique inhabituelle est que les trois mouvements sont joués *attacca* avec des passages de transition à l'allure de fanfare. C'est par le biais de ceux-ci que nous passons à l'*Andante*, une «romance onirique sans paroles», qui commence au piano à la manière d'un récitatif et est dominé pendant de longues séquences. Ils introduisent également l'époustouflant rondo final (*Presto – Molto Allegro e vivace*), qui renvoie cycliquement aux mouvements précédents.

Le Concerto en sol mineur – le «véritable archétype de la grâce mendelssohnienne, de l'exaltation idéale et du feu noble» (W.A. Lampadius) – remporta un énorme succès et a rapidement été considéré comme un point culminant du répertoire du concerto. Carl Reinecke, élève et ami du compositeur, attribue cette «énorme popularité» à «son contenu artistique et aussi à sa grande efficacité en

tant que pièce de concert », et prédit qu'il « ne se passera presque pas un jour sans qu'elle ne soit jouée dans tous les conservatoires ». Une histoire racontée par Hector Berlioz poursuit de la même manière : lors d'un examen au Conservatoire de Paris, le piano – sur lequel le concerto avait déjà été joué d'innombrables fois – a soudain commencé à le jouer seul, avant même que l'élève ne se soit assis. A la fin, ce merveilleux piano semblait si effrayant à ceux qui étaient présents qu'ils le réduisirent en pièces avec des haches – mais les marteaux continuèrent de marquer le rythme du concerto de Mendelssohn sur les pavés...

Et qui pourrait blâmer les marteaux ? L'ami de Mendelssohn, Karl Klingemann – certes partial mais doté d'un bon sens du jugement – déclara simplement : « Tout le reste demeure dans l'ombre et l'art y gagne. »

L'« avancement de l'art » ne fut peut-être pas la préoccupation majeure derrière les pièces de concert pour piano et orchestre en un seul mouvement, un genre qui jouissait d'une grande popularité dans la première moitié du dix-neuvième siècle. Mendelssohn a composé trois œuvres de ce genre, destinées principalement à des exécutions virtuoses et brillantes dans le cadre de concerts : le *Capriccio brillant* en si mineur, op. 22 (1832), le *Rondo brillant* en mi bémol majeur, op. 29 (1834) et la *Sérénade et Allegro giojoso* en si mineur/ ré majeur, op. 43 (1838). C'est surtout dans ce genre que l'on retrouve une tendance généralisée à mettre l'accent sur la virtuosité plutôt que sur le contenu intellectuel – quelque chose que Mendelssohn a essayé de contrer notamment par des moyens structurels. Le *Capriccio brillant* est basé sur une pièce pour piano composée à Munich en 1831 et mise en évidence dans l'introduction lente et cantabile du piano solo avec ses accords arpégés. (C'est en raison de ce « recyclage » que Mendelssohn put prétendre, à trois semaines seulement de la première annoncée, qu'il n'avait pas encore écrit « une seule note » de la pièce.) L'orchestre se joint discrètement au piano – et après une intensification dramatique, l'*Andante* mène à un *Allegro con fuoco* qui reprend des méthodes issues

de la forme sonate pour apprivoiser et développer des passages éblouissants, des climats étincelants, des rebondissements surprenants (comme la musique de marche utilisée comme thème secondaire) et une écriture virtuose spectaculaire – un esprit pianistique du plus haut calibre, «riche en art et en pensée originale» (Schumann).

Le **Rondo brillant**, achevé deux ans plus tard, se passe d'introduction et impressionne avec sa combinaison de rondo, de sonate et d'écriture fuguée. Il est typique de Mendelssohn – dont l'art n'a jamais affiché quelque académisme que ce soit – que cela se déroule plus ou moins en coulisses, alors que l'on a, au premier plan, des dialogues et des contrastes splendidement organisés. L'ami du compositeur, le pianiste Ignaz Moscheles, à qui l'œuvre est dédiée, a dû en être très satisfait.

Une autre dame a joué un rôle durant la genèse du **Concerto pour piano n° 2** de Mendelssohn en ré mineur, opus 40 : Cécile, sa nouvelle épouse. Mendelssohn a composé l'œuvre en 1837 pendant sa lune de miel et Cécile nous en a donné une description précise : «[Felix] est assis en face de moi, joue du tambour avec ses doigts, écrit, chante, joue de la trompette et de la flûte, le tout en même temps ; puis il parcourt la pièce de long en large avec le papier manuscrit à la main, bat la mesure ou joue du violoncelle avec son bras.» (Cécile ne pourra plus tard prétendre qu'elle ne savait pas dans quoi elle s'embarquait...)

Le thème principal du premier mouvement (*Allegro appassionato*), exposé par tout l'orchestre après une ouverture rhapsodique, fait entendre des notes répétées qui caractérisent également le thème secondaire exposé par le piano solo. L'interconnexion des éléments formels de l'exposition est si bien gérée que le développement est, en proportion, relativement compact. Cet entrecroisement et cette interconnexion sont présents non seulement au niveau des détails mais également dans la conception globale, entre autres lorsque Mendelssohn relie le premier mouvement au mouvement lent (*Adagio. Molto sostenuto*) en réinterprétant ce qui semble être la cadence du piano solo en une transition vers l'environnement lyrique

charmant du second mouvement. Lors de ses premières exécutions, le finale, qui suit *attacca*, s'appelait encore *Scherzo giojoso*, et ce caractère de scherzo est souligné en particulier par le thème principal enjoué avec des rythmes pointés frappants et des staccatos fréquents. Au point de vue formel, il s'agit d'un rondo de sonate, avec une exubérance contagieuse qui peut être en partie le reflet d'événements biographiques. «Le dernier mouvement, écrit Mendelssohn à sa sœur Fanny, est si efficace en tant que démonstration pianistique qu'il me fait souvent rire – et Cécile ne s'en lasse pas».

La création eut lieu à Birmingham le 21 septembre 1837 avec Mendelssohn lui-même au piano et remporta un énorme succès («Les applaudissements et les cris... semblaient sans fin», écrit-il à sa mère). Les critiques firent l'éloge de l'œuvre qui évitait l'exhibition bruyante et vaniteuse et apprécièrent d'autant la grande qualité intellectuelle de la musique – quelque chose qui la distingue clairement de celle de ses contemporains.

Mendelssohn avait mis certaines idées de côté lorsqu'il travaillait sur son second Concerto pour piano. Il y reviendra en 1838 lorsqu'il écrivit en deux jours seulement sa troisième pièce de concert : la *Sérénade et Allegro giojoso*, opus 43. La raison pour laquelle il ne mit que si peu de temps à compléter l'œuvre tient au fait qu'il devait respecter la date d'un concert pour lequel il avait promis l'œuvre dont le travail avait été repoussé en raison d'autres projets. Lors de la première exécution, Mendelssohn – dont la partie de piano n'existait que fragmentairement – donna une nouvelle interprétation poétique du genre de la pièce de concert avec le développement de la lente introduction en si mineur en une sérénade indépendante de caractère mélancolique et mélodieux. «Je pense, présuma Schumann, qu'il s'agit d'une sérénade à la soirée même, une salutation aux émotions qu'une belle soirée au clair de lune peut avoir éveillées chez le poète (sonore)». La division claire de l'œuvre en deux parties est soulignée par des tonalités (parallèles) et des ambiances

contrastées ; après une brève introduction, le rondo *Allegro* en ré majeur s'avère un joyeux représentant de sentiments résolument terre-à-terre. Mendelssohn écrit, toujours en 1838, avec beaucoup de modestie et un peu de pudeur : « En fait, je n'écris pas pour le piano avec un enthousiasme particulier, ni avec un réel plaisir, mais parfois j'ai besoin de quelque chose de nouveau à jouer, et alors il se peut bien qu'un passage très pianistique me vienne à l'esprit, même si ce n'est pas exactement un trait virtuose ; pourquoi devrais-je me retenir et ne pas l'écrire ? »

© *Horst A. Scholz* 2018

Ronald Brautigam est l'un des musiciens les plus réputés de Hollande en raison non seulement de sa virtuosité et de sa musicalité mais également de l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Il a remporté de nombreux prix dont le Nederlandse Musiekprijs, la récompense la plus importante dans le domaine de la musique en Hollande. Élève du légendaire Rudolf Serkin, Ronald Brautigam joue régulièrement avec des orchestres réputés comme l'Orchestre royal du Concertgebouw d'Amsterdam, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est produit sous la direction de chefs tels Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Roger Norrington, Marin Alsop, Simon Rattle et Iván Fischer.

En plus de ses prestations sur instruments modernes, Ronald Brautigam se produit également sur piano-forte et est devenu l'un de ses interprètes les plus réputés. Il travaille notamment avec l'Orchestra of the Enlightenment, Tafelmusik, l'Orchestre baroque de Fribourg en Allemagne, la Wiener Akademie, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

Ronald Brautigam a amorcé en 1995 ce qui allait s'avérer une association fruc-

tueuse avec le label suédois BIS. Sa discographie qui en 2018 comptait plus de soixante enregistrements inclut l'intégrale de la musique pour piano seul de Beethoven, de Mozart et de Haydn sur pianoforte ainsi qu'une intégrale en onze CD des concertos pour piano de Mozart, également sur pianoforte, en compagnie du Kölner Akademie qui joue sur des instruments anciens. Parmi ses parutions récentes, mentionnons ses deux albums consacrés à l'intégrale des *Romances sans paroles* de Mendelssohn.. Ses enregistrements se sont mérités des prix prestigieux incluant l'Edison Klassiek Awards, le Diapason d'Or de l'année, le MIDEM Classical Awards et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. En 2018, Ronald Brautigam enseignait à la Hochschule für Musik à Bâle.

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 s'est mérité les plus hauts éloges à travers le monde pour ses interprétations exceptionnelles. Plusieurs d'entre elles ont été retransmises en direct alors que d'autres ont été filmées pour la télévision. En 2017, la Kölner Akademie avait réalisé plus de quarante premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Asie ainsi qu'au Moyen-Orient.

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, d'Amérique du Nord et du Sud ainsi que d'Asie et a obtenu les meilleures 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 dirigé plusieurs concerts consacrés à celui-ci en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque. 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, au Canada, et en Israël.

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Daniela Lieb*
Martin Sandhoff**
Gudrun Knop

Oboe

Christopher Palameta
Nathalie Petibon*
Takahiro Kitazato**

Clarinet

Eric Hoeprich*
José-Antonio Salar-Verdú**
Philippe Castejon

Bassoon

Eckhard Lenzing*
Rebecca Mertens*
Veit Scholz**
Makiko Kurabayashi**

Horn

Ulrich Hübner
Karen Hübner

Trumpet

Hannes Rux
Astrid Brachtendorf

Timpani

Christoph Nünchert*
Peter Hartmann**

Violin

Catherine Martin *leader*
Frauke Heiwolt
Marie-Luise Hartmann
Luna Oda
Holly Harmon*
Katarina Todorovic
Agnieszka Świątkowska*
Rachel Rowntree*
Lorena Padrón Ortiz*
Danylo Gertsev**
Zsuzsanna Czentnár**
Anna Maria Smerd**
Andreas Preuss
Andreas Hempel**
Katja Grüttner
Nino Mikaberidze*
Elisabeth Moog-Ghambaryan**

Viola

Rafael Roth
Catherine Puig*
Anna Krimm**
Annette Hartmann**
Bettina Ecken
Irene Huete*

Cello

Klaus-Dieter Brandt
Julie Maas-Reimers
Elisabeth Wand
Alexander Scherf**

Double Bass

David Sinclair*
Joseph Carver
Christian Berghoff-Flüel*
Christopher Scotney**
Niklas Sprenger**
Jacques van der Meer

* Rondo brilliant; Piano Concerto No. 2; Serenade & Allegro giojoso

** Capriccio brilliant; Piano Concerto No. 1

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



The instrument used on this recording was made by Paul McNulty in 2010, after Pleyel Op. 1555 from 1830, preserved at Musée de la musique in Paris.

Ignaz Pleyel (1757–1831) was born in Rupersthal (lower Austria). He studied composition with Joseph Haydn and for a while became even more popular than his teacher, at least if a 1791 review in London's *Morning Herald* is to be believed. Having moved to France in 1783, Pleyel was branded a Royalist collaborator during the aftermath of the Revolution, but skilfully managed to appease the dreaded Committee of Public Safety. In 1797 he founded the music publishing firm Maison Pleyel, which during some 40 years published more than 4,000 compositions by Boccherini, Beethoven, Clementi, Hummel, Chopin and others.

Pleyel founded the piano manufacturing firm Pleyel & Cie in 1805 and was later joined by his son Camille. The company provided leading musicians with instruments, among them

Chopin. Liszt described the sound of Chopin's Pleyel as being 'the marriage of crystal and water' and quoted Chopin's remark: 'When I am not in my best form, I prefer Érard's piano where I can easily find a ready-made piano tone. But when I am in a good mood and strong enough to find my own piano tone, I prefer one of Pleyel's pianos.'

Compass: CC–f⁴ · Sustaining and *una corda* pedals · Material: mahogany

Measurements: c. 126 cm / 244 cm / 41 cm, c. 214 kg

Photo by courtesy of www.fortepiano.eu

THE COMPLETE MOZART PIANO CONCERTOS WITH RONALD BRAUTIGAM, FORTEPIANO, DIE KÖLNER AKADEMIE AND MICHAEL ALEXANDER WILLENS (11 discs)

‘Brautigam... has found ideal partners in Michael Alexander Willens and the Kölner Akademie, who match him in lightness and energy at every turn.’ *International Record Review* (BIS-1794)

‘The orchestra's balance and contrast with the dynamic range and colours of the keyboard is one of the delights of this series.’ *BBC Radio 3 CD Review* (BIS-2044)

‘The perky woodwind and tight ensemble contribute further to this brilliantly performed and recorded disc’ *Classic FM Magazine* (BIS-1894)

‘Die Kölner Akademie under Michael Alexander Willens are engaging companions...’ *Limelight Magazine* (BIS-1964)

„Wer eine gute Aufnahme der Konzerte auf historischen Instrumenten sucht, findet sie hier. Tatsächlich wäre es gar nicht leicht, eine bessere zu finden...“ *Klassik.com* (BIS-2054)

„Geistreich und geistvoll, so kann man das ebenso kantable wie präzise Spiel des Orchesters zusammenfassen. Gleichzeitig wird durchweg so energiegeladen und elanvoll musiziert, dass Mozarts Musik stets frisch, unverbraucht und spritzig klingt.“ *Klassik-Heute.de* (BIS-2084)

„Brautigam und das Orchester finden durchweg stimmige Lösungen – lebendig, auch zupackend, aber stets stilischer.“ *PIANONews* (BIS-1794)

„Die Kölner Akademie spielt mit viel Energie, sehr kraftvoll und intuitivem Drive – ein Mozart, der schon in die Romantik hineinstrahlt.“ *Pizzicato* (BIS-1944)

« Willens met en lumière la profusion des détails de l'instrumentation, notamment les nombreuses petites touches de couleur des bois et des cors naturels. » *Classica* (BIS-2084)

“La dirección de Willens sabe permanecer como un elemento de acompañamiento creativo, contribuyendo a subrayar y realzar.” *Scherzo* (BIS-2014, 2044)

For details about the individual discs, please visit www.bis.se

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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: July 2016 (Concerto No. 1; *Capriccio brilliant*) and July 2017 (Concerto No. 2; *Rondo brilliant; Serenade and Allegro giocoso*) at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Sound engineers: Thore Brinkmann (Take5 Music Production) (Concerto No. 1; *Capriccio brilliant*); Christian Starke (Concerto No. 2; *Rondo brilliant; Serenade and Allegro giocoso*)
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann, DPA and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Dr. Christiane Lehnigk (Deutschlandfunk)

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Horst A. Scholz 2018
Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover: Italy, View of Amalfi in May 1831 by Felix Mendelssohn Bartholdy, watercolour
Back cover photo of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve
Booklet photo of Michael Alexander Willens: © Clärchen Baus
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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2264 © & © 2018, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Deutschlandfunk

Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk



BIS-2264