



MOZART *PIANO CONCERTOS*

No. 9 'Jeunehomme' & No.12

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 9 IN E FLAT MAJOR, K 271 27'48
'JENAMY' ['JEUNEHOMME'] (Bärenreiter)

- 1 I. *Allegro* 9'10
- 2 II. *Andantino* 9'45
- 3 III. Rondeau. *Presto* 8'52

PIANO CONCERTO NO. 12 IN A MAJOR, K 414 (Bärenreiter) 21'54

- 4 I. *Allegro* 8'54
- 5 II. *Andante* 7'09
- 6 III. Rondeau. *Allegretto* 5'46

7 RONDO IN A MAJOR, K 386 (Schott & Co. Ltd, London) 7'55
Allegretto

Cadenza: Ronald Brautigam

TT: 58'36

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 26)

Although frequently referred to as the ‘Jeunehomme’ concerto, the *Piano Concerto in E flat major*, K 271 (completed in January 1777) was, as Michael Lorenz pointed out a few years ago, actually written for the French virtuoso pianist Victoire Jenamy. Judging by the solo piano part, Jenamy must have possessed considerable technical security (note in particular the *moto perpetuo* finale’s prodigious demands), and also a gift for rhetorical expression. The latter is exploited to the full in the C minor slow movement (*Andantino*), arguably Mozart’s most impressive essay in declamatory writing to date (outside of the opera house, at any rate). It is not simply Mozart’s use of the minor mode that so firmly captures the listener’s attention here, but also the judicious use of dynamic contrasts (the louder outbursts typically highlighting those points where Mozart explores distant chromatic regions), the different registers, delicate melodic tracery, and especially the affective use of silence. Mozart’s conception of the concerto genre in K 271 was quite definitely one in which dramatic, soloistic virtuosity is pushed to the foreground. That is apparent from the outset: unusually, the work begins not with the expected extended *tutti* introduction, but with an opposition of *tutti* and solo, the piano entering in bar 2 to complete the fanfare phrase announced *unisono* by the *tutti*. Visually, as well as audibly, this is an extraordinary effect, belonging to the concert hall, not the private chamber. One might almost say that it belongs equally to the opera theatre, since K 271 is, in both content and scale, operatic throughout. It was perhaps a work which served to establish Mozart’s own reputation as a keyboard virtuoso; he is known to have performed K 271 later in 1777 in Augsburg. That the work was also performed in Salzburg is attested by the survival of quite extensive manuscript performance materials there (including no fewer than ten cadenzas and *Eingänge* [brief improvisational ‘lead-ins’] written out either by Mozart himself, or else by his father or sister). An *Eingang* to the finale in Mozart’s

hand was sent in the post to Salzburg from Vienna in 1783, suggesting that he was still performing the work at that date; copies of the *tutti* parts were still being made in Salzburg in 1784 or thereabouts.

K 414 in A major is quite a different story. On 28th December 1782 Mozart wrote to his father describing three piano concertos he was then composing for the forthcoming spring concert season in Vienna. In particular, he pointed out that the style of these new works was deliberately adapted to Viennese tastes, treading a path between what his listeners would consider too easy and too difficult, and thus ensuring that they appealed to the widest possible audience. So confident was Mozart of the likely success of these three concertos that in January 1783 he placed an announcement in the *Wiener Zeitung* offering them for sale in finely-produced manuscript copies written under his own close supervision, on payment of a subscription of four ducats, the entire series (playable not only with orchestra, but ‘a quattro’ with string quartet, should subscribers wish to perform these pieces in their private chambers) to be available from the beginning of April that year. The three concertos in question are K 413 in F major, K 414 in A major and K 415 in C major.

The first of these new works (and probably the only one actually completed when Mozart wrote to his father at the end of 1782) was the A major concerto, K 414. In its optimistic, sunny tone and its broad tonal spans, keeping to the major modes for much of its length and largely avoiding the remoter chromatic, rhetorically expressive regions explored in K 271, it certainly fits Mozart’s general description of these new concertos as ‘a happy medium between the too difficult and the too easy’. But probing a little beneath the surface, we can see that K 414 fulfils two more particular characteristics Mozart outlined in his letter: first, that the new concertos, while containing brilliant passagework, were not just empty virtuosity; and secondly, that they contained passages that were

composed so as to be satisfying to the musical connoisseur, and yet still enjoyable by those listeners without specialised musical training. Self-evidently, the brilliant passagework found throughout K 414's solo piano part is thrilling to listen to, and that may have been the main focus of attention, satisfaction and excitement for many of Mozart's Viennese listeners. But for those more formally trained in music (those who prided themselves on their more sophisticated listening habits), there were compositional delights in store right from the start: the opening theme is a typically symmetrical four-plus-four bar phrase, in the 'question-and-answer' format of many classical themes. Yet the scansion of bars 5–8 – featuring melodic syncopation over a steady and regular tread of chord changes – is wholly different to the first four bars, whose melodic component emphasises the downbeats over a much more slowly moving chord succession. Looking a little more closely, we may easily imagine that the rhythmic pattern formed by the chord changes in bars 1–4 prefigures the much more animated melodic syncopations to come in the next phrase: yet another feature to be savoured by those musical connoisseurs.

On the 'learned' side of the equation, there is also the strong involvement of contrapuntal textures – for instance in the opening and intervening *tuttis* in the first movement. It can be no coincidence that just prior to the composition of K 414 Mozart had made the acquaintance in Vienna of Baron Gottfried van Swieten, a prominent music-loving civil servant who had amassed an extensive library of works by J.S. Bach, which he allowed Mozart to study at first hand. Fascinated by Bach's command of fugal counterpoint, Mozart began to arrange items from Bach's *48 Preludes and Fugues* for string quartet, and to incorporate contrapuntal writing into works such as his new string quartets dedicated to Haydn as well as these 'subscription concertos'. Perhaps the resulting blend of easy-going eight-bar symmetrical phrases featuring theme and accompaniment

strands, and more closely integrated contrapuntal interplay between all the parts of the texture (a feature inspired by his recent discovery of Bach's music) was what Mozart was trying to represent to his father when he referred to that 'happy medium between the too difficult and the too easy'? As a footnote, we should recall that J.S. Bach was not the only Bach whose music was influential on Mozart. He had encountered Johann Christian Bach in London as an infant in the 1760s, and in about 1771 he arranged three of Bach's Op.5 keyboard sonatas as piano concertos. Mozart greatly admired J.C. Bach's music, most especially his operas; the opening theme in the slow movement of K414 makes explicit reference to an aria from Bach's opera *Amadis de Gaule* (1779).

Despite their remarkable sophistication of musical style, it seems that Mozart's 'subscription concertos' were not as immediately successful as Mozart had hoped. Marketing of the 'finely-produced' manuscript copies continued throughout 1783, suggesting that the composer needed to keep reminding potential purchasers of their existence; indeed, a letter from the composer to Baroness Waldstätten of 15th February 1783 specifically notes that Mozart was at that time unable to repay a loan from her since copies of the concertos had not sold as quickly as he had hoped. Two months later he tried – without success – to sell the set to the Parisian publisher Sieber. In fact, they were published only in spring 1785 by Artaria in Vienna, as three separate items, rather than as a set – a marketing ploy which generated considerable sales, since a second impression of the edition had to be issued quite quickly.

A work often closely associated with K414 is the A major *Rondo*, K386 (dated 19th October 1782 on the first page of the autograph manuscript). The rondo's scoring, key and date all suggest that this may originally have been intended as the finale of an A major piano concerto, and that the first and second movements of what later became K414 might have been composed at the end

of 1782 as companion movements to this pre-existing work (in which case the finale of K 414 may have been an afterthought, replacing K 386). Weighing against this view is the fact that in the autograph manuscript of K 414 (which is a composing manuscript, not a fair copy) the finale starts on the reverse side of the same page on which the last few bars of the *Andante* are written, suggesting immediate succession. Probably, then, K 386 is a separate, free-standing rondo, which Mozart may have written for Barbara Ployer (1765–1811), a pupil of his for whom he subsequently composed several of his other piano concertos; certainly in 1800, the composer's widow, Constanze, claimed that the manuscript of K 386 was in Ployer's possession.

© John Irving 2010

This is the first disc in a series of Mozart's works for piano and orchestra, performed on period instruments. Reflecting the development of the fortepiano during the late 18th century, more than one instrument will be used during the course of the series, with accompaniments being provided by an orchestra of varying size illustrating the range of circumstances in which Mozart performed these works.

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

Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber

music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for close to 20 years.

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

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 45 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, Brautigam is currently recording a complete series of the solo piano music by Beethoven, which has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' His cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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's numerous world première recordings have also received awards and high praise. Future plans include tours to Asia and South America.

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 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.

Bis vor kurzem noch trug das im Januar 1777 fertiggestellte *Klavierkonzert Es-Dur* KV 271 den Beinamen „Jeunehomme“ – bis Michael Lorenz nachwies, dass Mozart das Konzert für die französische Klaviervirtuosin Victoire Jenamy komponiert hatte, deren späterhin falsch gedeuteter Familienname Ursache für das langjährige Missverständnis war. Dem Solopart nach zu urteilen, muss Madame Jenamy über eine stupende Spieltechnik verfügt haben (man beachte vor allem die gewaltigen Anforderungen des *moto perpetuo*-Finales!) sowie über große rhetorische Ausdruckskraft. Letztere wird vor allem im langsamen Satz, einem *Andantino* in c-moll, abverlangt, dem wohl bis dato beeindruckendsten Versuch Mozarts im deklamatorischen Stil (außerhalb des Opernhauses, versteht sich). Dass die Aufmerksamkeit des Hörers derart gefesselt wird, liegt nicht einfach nur an dem Gebrauch der Molltonart, sondern auch an der geschickten Verwendung dynamischer Kontraste (wobei die lauterer Ausbrüche typischerweise jene Stellen hervorheben, wo Mozart ferne chromatische Gefilde erkundet), den verschiedenen Klangregistern, dem filigranen melodischen Geflecht und insbesondere dem emotionalen Einsatz von Stille. Mozarts Auffassung der Gattung Konzert war in KV 271 ziemlich eindeutig eine solche, bei der der dramatische Solistenvirtuose in den Vordergrund rückt. Dies wird gleich am Anfang deutlich: Überraschenderweise beginnt das Werk nicht mit der üblichen breiten Tutti-Einleitung, sondern mit der Gegenüberstellung von Tutti und Solist: Im zweiten Takt vollendet das Klavier das Fanfarenmotiv, das vom Tutti unisono angestimmt worden war. Dies ist sowohl optisch wie akustisch ein außerordentlicher Effekt, der den Konzertsaal und nicht die Kammer im Sinn hat. Fast könnte man sagen, dass er auch der Opernbühne angehört, zeigt KV 271 doch im Hinblick auf Inhalt wie Ausmaß durchweg opernhafte Züge. Vielleicht wollte Mozart damit seinen Ruf als Klaviervirtuose bekräftigen; im selben Jahr noch spielte er das Werk in Augsburg. Auch

in Salzburg wurde das Werk aufgeführt, wovon das recht umfangreich überlieferte handschriftliche Aufführungsmaterial zeugt (darunter nicht weniger als zehn Kadenzen und Eingänge [kurze Einleitungsimprovisationen] entweder von Mozart selber oder aber von seinem Vater oder seiner Schwester). Ein Eingang zum Finale in Mozarts Handschrift wurde 1783 mit der Post von Wien nach Salzburg gesandt, so dass er das Werk wohl auch dann noch aufführte; Kopien der Tutti-Partien wurden in Salzburg noch um 1784 angefertigt.

Mit dem *Konzert A-Dur* KV 414 hat es eine andere Bewandnis. Am 28. Dezember 1782 erwähnt Mozart in einem Brief an den Vater drei Klavierkonzerte, die er damals für die folgende Frühjahrssaison in Wien komponierte. Insbesondere betonte er, dass diese neuen Werke stilistisch bewusst an den Wiener Geschmack angepasst seien; sie sollten weder als zu leicht noch als zu schwer empfunden werden und zielten auf eine größtmögliche Hörerschaft. Mozart war sich des Erfolgs dieser drei Konzerte so gewiss, dass er im Januar 1783 eine Anzeige in die *Wiener Zeitung* setzte, in der er sie zum Subskriptionspreis von vier Dukaten in „schön copirter, und von ihm selbst übersehen[er]“ Abschrift zum Kauf anbot; die Abschriften dieser Konzerte, die „sowohl bey großem Orchestre“ als auch – für den privaten Gebrauch – „a quattro“ (mit Streichquartett) aufführbar waren, sollten im April ausgeliefert werden. Bei den drei Konzerten handelte es sich um KV 413 F-Dur, KV 414 A-Dur und KV 415 C-Dur.

Das erste dieser neuen Werke (und wahrscheinlich das einzige tatsächlich fertiggestellte, als Mozart seinem Vater Ende 1782 schrieb) war das *A-Dur-Konzert* KV 414. Mit seinem optimistischen, sonnigen Ton und seiner weiträumigen tonalen Anlage – die sich größtenteils an Dur-Tonarten hält und, anders als KV 271, die entlegeneren chromatischen und rhetorisch-expressiven Regionen meidet – entspricht es Mozarts allgemeiner Kennzeichnung dieser neuen Konzerte als „Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht“. Sehen wir ein

wenig unter die Oberfläche, so zeigen sich zwei weitere Kennzeichen, von denen Mozart in seinem Brief spricht: Erstens seien die neuen Konzerte trotz brillanten Passagenwerks nicht etwa leer virtuos, und zweitens enthielten sie Passagen, die die Kenner überzeugen, zugleich aber auch den Hörern ohne besondere musikalische Kenntnisse Genuss verschaffen würden. Selbstverständlich ist das brillante Passagenwerk, das den Solopart von KV 414 bestimmt, ein aufregendes Hörerlebnis – und so mag sich die gespannte und befriedigte Aufmerksamkeit vieler Wiener Hörer vor allem hierauf gerichtet haben. Für jene aber, die musikalisch bewanderter waren (und sich etwas auf ihre verfeinerten Hörgewohnheiten zugute hielten), fanden sich kompositorische Wonnen von Anfang an: Das Eingangsthema ist ein typischer, symmetrischer 4+4-Takter im „Frage-und-Antwort“-Stil zahlreicher klassischer Themen. Mit ihrer synkopierten Melodik über regelmäßigen Akkordfortschreitungen weisen die Takte 5–8 indes eine ganz andere Metrik auf als die ersten vier Takte, deren Melodik die betonten Taktzeiten über einer erheblich langsameren Akkordfolge hervorhebt. Bei näherem Hinsehen ist leicht vorstellbar, dass das durch die Akkordwechsel in den Takten 1–4 gebildete Rhythmusmodell die viel lebhafter synkopierte Melodik der nächsten Phrase vorwegnimmt: eine weitere Gemme für musikalische Kenner. Auf die Seite der „Gelahrtheit“ gehört auch die starke Präsenz kontrapunktischer Satztechniken – z.B. in den Eingangs- und Zwischen-Tutti des ersten Satzes. Es ist sicherlich kein Zufall, dass Mozart kurz vor der Komposition dieses Konzerts die Bekanntschaft des Barons Gottfried van Swieten gemacht hatte, eines bedeutenden, musikliebenden Wiener Staatsbeamten, der eine umfangreiche Sammlung mit Werken von J.S. Bach zusammengetragen hatte, die Mozart aus erster Hand zu studieren gestattet war. Fasziniert von Bachs kontrapunktischer Meisterschaft, bearbeitete er eine Auswahl aus dem *Wohltemperierten Klavier* für Streichquartett und integrierte kontrapunktische

Techniken in Werke wie seine neuen, Haydn gewidmeten Streichquartette oder in besagte „Subskriptionskonzerte“. Vielleicht war die daraus resultierende Mischung leichtgängiger, symmetrischer Achttakter mit ihrer zweischichtigen Anlage (Thema/Begleitung) einerseits und dem dichten, kontrapunktischen Wechselpiel aller Stimmen andererseits genau das, was Mozart seinem Vater klarzumachen suchte, als er von jenem „Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht“ sprach? Erinnert sei auch daran, dass J.S. Bach nicht der einzige Bach war, dessen Musik Mozart beeinflusste. Noch als Kind war er in den 1760er Jahren in London Johann Christian Bach begegnet, und um 1771 arbeitete er drei der Bachschen Klaviersonaten op. 5 zu Klavierkonzerten um. Mozart bewunderte J. Chr. Bachs Musik sehr, insbesondere seine Opern; das Anfangsthema des langsamen Satzes des Konzerts KV 414 verweist explizit auf eine Arie aus Bachs Oper *Amadis de Gaule* (1779).

Trotz ihrer erstaunlichen stilistischen Raffinesse scheinen Mozarts „Subskriptionskonzerte“ nicht jenen raschen Erfolg gehabt zu haben, den Mozart sich erhofft hatte. Die „schön copirten“ Abschriften wurden noch das ganze Jahr 1783 hindurch angeboten, was zeigt, dass der Komponist potentielle Käufer an ihre Existenz nachhaltig erinnern musste. Ein Brief des Komponisten an die Baronin Waldstätten vom 15. Februar 1783 belegt, dass Mozart damals nicht in der Lage war, ihr einen Kredit zurückzuzahlen, weil die Konzertabschriften sich weniger gut verkauften als erhofft. Zwei Monate später versuchte er erfolglos, die drei Konzerte dem Pariser Verleger Sieber zu verkaufen. Tatsächlich wurden sie erst Anfang 1785 bei Artaria in Wien veröffentlicht – in drei eigenständigen Ausgaben und nicht als geschlossene Gruppe. Diese Vermarktungsvariante sorgte für beträchtliche Verkaufszahlen, denn schon bald musste eine zweite Auflage gedruckt werden.

Ein Werk, das oft mit dem Konzert KV 414 in engem Zusammenhang ge-

sehen wird, ist das *A-Dur-Rondo* KV 386 (Datierung im Manuskript: 19. Oktober 1782). Instrumentation, Tonart und Datum legen die Vermutung nahe, dass es ursprünglich als Finale eines A-Dur-Klavierkonzerts gedacht gewesen sein könnte, zu dem die ersten beiden Sätze des späteren Konzerts KV 414 Ende 1782 vielleicht hinzu komponiert wurden (was das Finale von KV 414 zu einem Nachkömmling macht, der KV 386 ersetzte). Gegen diese Theorie spricht der gewichtige Umstand, dass im Autograph von KV 414 (ein Kompositionsautograph, keine Reinschrift) das Finale auf der Rückseite derselben Seite beginnt, auf der die letzten Takte des Andante notiert sind, was eine nahtlose Aufeinanderfolge vermuten lässt.

Das *Rondo* KV 386 ist daher wahrscheinlich ein unabhängiges, eigenständiges Rondo, das Mozart für Barbara Ployer (1765–1811) geschrieben hat, eine seiner Schülerinnen, für die er in der Folge etliche andere Klavierkonzerte komponierte; 1800 gab Mozarts Witwe, Constanze, denn auch an, dass das Manuskript von KV 386 sich in Barbara Ployers Besitz befinde.

© John Irving 2010

Dies ist die erste CD einer Reihe mit Mozarts Werken für Klavier und Orchester auf historischen Instrumenten. Analog zur Entwicklung des Hammerklaviers im späten 18. Jahrhundert wird im Laufe dieser Reihe mehr als ein Instrument verwendet werden, während die Orchestergröße je nach Mozarts jeweiligen Aufführungsbedingungen variiert.

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 Hol-

land, geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit fast 20 Jahren eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen.

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 45 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Ebenfalls auf dem Fortepiano nimmt Brautigam derzeit eine Gesamteinspielung der Klaviersolomusik von Beethoven auf; die amerikanische Zeitschrift *Fanfare* sprach von einem „Beethoven-Klaversonatenzyklus, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen sowie 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. 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 zahlreichen Ersteinstrumentierungen der Kölner Akademie sind mit Auszeichnungen und höchstem Lob bedacht worden. Künftige Konzertplanungen beinhalten Tourneen nach Asien und Südamerika.

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 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 zahlreiche 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.

Fréquemment évoqué sous le nom de « Jeune homme », le *Concerto pour piano en mi bémol majeur* K 271 (terminé en janvier 1777) fut en fait composé, ainsi que Michael Lorenz le fit remarquer il y a quelques années, pour la virtuose d'origine française Victoire Jenamy. À en juger par la partie de piano soliste, Jenamy devait posséder une technique exceptionnelle (notamment dans le finale *moto perpetuo* particulièrement exigeant), ainsi qu'un talent certain pour l'expression rhétorique. Celle-ci est particulièrement de mise dans le mouvement lent en do mineur (*Andantino*), certainement l'une des compositions les plus impressionnantes jusqu'alors de Mozart à recourir à une écriture déclamatoire (si l'on excepte les opéras). L'attention de l'auditeur n'est pas seulement retenue par l'utilisation du mode mineur mais également par le recours judicieux aux contrastes dynamiques (les sursauts sonores soulignent le plus souvent les zones dans lesquelles Mozart explore des régions chromatiques distantes), les différents registres, le réseau mélodique délicat et, en particulier, l'usage expressif des silences. La conception mozartienne du concerto est, dans le K 271, manifestement de celle où la virtuosité dramatique et solistique est mise à l'avant-plan et ce, dès le commencement : l'œuvre débute inhabituellement non pas par le *tutti* orchestral attendu mais par une opposition entre *tutti* et solo alors que le piano entre à la seconde mesure pour compléter la phrase à l'allure de fanfare exprimée à l'unisson par le *tutti*. Tant au niveau visuel que sonore, il s'agit d'un effet extraordinaire qui appartient à la salle de concert et non pas au salon privé. On pourrait presque dire que cet effet appartient tout autant à l'opéra puisque le K 271, aussi bien par son contenu que par son échelle, est opératique de bout en bout. Peut-être que cette œuvre a contribué à établir Mozart en tant que virtuose du piano. On sait qu'il exécuta le K 271 plus tard en 1777 à Augsbourg. On sait aussi que l'œuvre fut également jouée à Salzbourg grâce à des documents manuscrits liés à l'exécution qui nous sont parvenus (et

qui contiennent rien de moins que dix cadences et *Eingänge*, c'est-à-dire de courtes introductions improvisées, écrites par Mozart lui-même, par son père ou par sa sœur). Un *Eingang* de la main de Mozart a été envoyé en 1783 par la poste de Vienne à Salzbourg ce qui laisse croire qu'il jouait encore l'œuvre cette année-là. Des copies des parties de *tutti* furent également réalisées à Salzbourg en 1784 ou vers cette année-là.

Le K 414 en la majeur est une toute autre histoire. Le 28 décembre 1782, Mozart écrivit à son père et fit une description de trois concertos pour piano qu'il était en train de composer pour la saison de concerts du printemps à Vienne. Il soulignait en particulier que le style de ces nouvelles œuvres était délibérément adapté au goût viennois, se faufilant entre ce que ses auditeurs trouveraient trop facile et trop difficile et s'assurant ainsi de plaire au plus grand public possible. Mozart avait une telle confiance en le succès de ces trois concertos qu'il plaça une annonce dans le *Wiener Zeitung* en janvier 1783 dans laquelle il les offrait à la vente dans des copies manuscrites réalisées avec soin sous sa propre supervision contre la somme de quatre ducats. La série complète (exécutable non seulement avec un orchestre mais également « a quattro » avec quatuor à cordes dans le cas où les acheteurs souhaitaient jouer ces œuvres dans leurs salons privés) devait être disponible au début d'avril de l'année suivante. Les trois concertos dont il est question ici sont les K 413 en fa majeur, K 414 en la majeur et le K 415 en do majeur.

Le premier de ces nouveaux concertos (et probablement le seul complété au moment de la lettre de Mozart à son père en 1782) était celui en la majeur K 414. Son atmosphère optimiste et ensoleillée et sa vaste palette tonale, conservant les tonalités majeures pour la plupart du déroulement complet et évitant le plus souvent les zones chromatiquement lointaines et expressives au niveau de la rhétorique du K 271, correspond à la description générale faite par Mozart

de ces nouveaux concertos comme étant «le juste milieu entre le trop facile et le trop difficile». Mais on constate lorsque l'on gratte un peu sous la surface que le K 414 présente deux autres caractéristiques précises que Mozart évoquait dans sa lettre : premièrement que les nouveaux concertos, bien que comprenant des passages brillants, ne sont pas faits que de virtuosité vide et deuxièmement, qu'ils comprennent des passages qui furent composés dans le but de satisfaire le connaisseur tout en étant agréable pour les amateurs sans éducation musicale spécifique. Les passages brillants que l'on retrouve un peu partout dans la partie soliste du K 414 sont certes impressionnants à l'écoute et peuvent avoir constitué la principale source d'intérêt, de satisfaction et d'excitation pour plusieurs des mélomanes viennois amateurs de l'œuvre de Mozart. Mais pour ceux qui possédaient une éducation musicale plus développée (ceux qui se vantaient de leurs habitudes musicales plus sophistiquées), on y retrouve des plaisirs compositionnels dès le début : le thème d'ouverture est une phrase à quatre plus quatre mesures typiquement symétrique et reprend la forme «question et réponse» caractéristique de plusieurs thèmes classiques. Cependant, la scansion des mesures cinq à huit qui fait entendre des syncopes mélodiques sur un déroulement régulier de changements d'accords, est complètement différente de celle des quatre premières mesures dont la composante mélodique souligne le contretemps sur une succession d'accords se dévidant beaucoup plus lentement. En observant de plus près, on peut facilement imaginer que ce patron rythmique formé par les changements d'accords dans les mesures un à quatre annonce les syncopes mélodiques beaucoup plus animées qui surviendront dans la phrase suivante : une autre caractéristique que les connaisseurs ont pu savourer.

En ce qui concerne la partie «érudite» de l'équation, on retrouve également une forte implication des textures contrapuntiques comme par exemple dans l'ouverture et les interventions *tutti* du premier mouvement. Il ne s'agit certes pas

d'une coïncidence si juste avant la composition du K 414, Mozart fit la connaissance du Baron Gottfried van Swieten à Vienne, un fonctionnaire mélomane connu qui avait amassé une imposante collection d'œuvres de Johann Sebastian Bach que Mozart fut autorisé à étudier. Fasciné par la maîtrise du contrepoint fugué de Bach, Mozart commença à réaliser des arrangements pour quatuor à cordes de certains des *Quarante-huit Préludes et Fugues* de Bach et à incorporer une écriture contrapuntique dans ses œuvres comme ses quatuors à cordes récents dédiés à Haydn ou ses « concertos offerts en souscription ». Peut-être que ce que Mozart a essayé de présenter à son père en ces termes « le juste milieu entre le trop facile et le trop difficile » était justement le résultat de ce mélange de phrases symétriques de huit mesures « faciles » avec un accompagnement et un échange contrapuntique entre toutes les composantes de la texture plus étroitement intégré (un trait caractéristique inspiré par sa découverte récente de la musique de Bach). En guise de commentaire final, nous devons conserver à l'esprit que Johann Sebastian Bach ne fut pas le seul membre de la famille Bach dont la musique influença Mozart. Celui-ci avait rencontré Johann Christian Bach à Londres alors qu'il était encore enfant dans les années 1760. Vers 1771, Mozart réalisera un arrangement de trois des sonates pour clavecin ou pianoforte op. 5 de Bach pour en faire des concertos pour piano. Mozart admirait grandement la musique Johann Christian Bach, en particulier ses opéras. Le thème qui ouvre le mouvement lent du K 414 est une référence évidente à un air de l'opéra *Amadis de Gaule* (1779) de Bach.

Malgré leur remarquable raffinement au niveau du style musical, il semble que les « concertos offerts en souscription » de Mozart ne furent pas immédiatement aussi populaires que Mozart ne l'avait espéré. La vente des copies manuscrites « magnifiquement réalisées » continua tout au long de 1783 ce qui laisse supposer que le compositeur devait se rappeler au souvenir d'acheteurs poten-

tiels. Une lettre du compositeur à la baronne Waldstätten datée du 15 février 1783 souligne spécifiquement que Mozart était à ce moment dans l'impossibilité de rembourser un prêt qu'il avait contracté auprès d'elle car les copies du concerto ne s'étaient pas vendues aussi rapidement qu'il ne l'avait espéré. Deux mois plus tard il essaya, sans succès, de vendre la collection à l'éditeur parisien Sieber. Les concertos ne seront publiés qu'au printemps 1785 par Artaria à Vienne séparément plutôt qu'en série, une recette de marketing qui devait générer de nombreuses ventes puisque l'on dut rapidement procéder à une seconde impression.

Le *Rondo en la majeur* K 386 (daté du 19 octobre 1782 selon la note sur la première page du manuscrit original) est une œuvre que l'on associe souvent avec le K 414. La partition du rondo, la tonalité et la date laissent croire que cette pièce aurait été initialement prévue pour le finale du concerto pour piano en la majeur et que les premier et second mouvements de ce qui allait devenir le K 414 auraient été composés à la fin de 1782 en tant que compagnons de cette œuvre qui existait déjà (dans ce cas, le finale du K 414 aurait pu être le fruit d'une réalisation tardive qui aurait remplacé le K 386). Un élément suggère cependant le contraire : dans le manuscrit autographe du K 414 (qui est un manuscrit de composition et non une copie au propre), le finale commence sur le verso de la page sur laquelle sont écrites les dernières mesures de l'*Andante* ce qui implique une succession immédiate. Il est alors probable que le K 386 ait été un rondo séparé et autonome que Mozart aurait écrit pour Barbara Ployer (1765–1811), une élève pour laquelle il allait composer plusieurs de ses autres concertos pour piano. Constanze, la veuve du compositeur, affirmera en 1800 que la manuscrit du K 386 se trouvait entre les mains de Ployer.

© John Irving 2010

Ceci est le premier disque d'une série consacrée aux œuvres de Mozart pour piano et orchestre exécutées sur instruments anciens. Conformément au développement du pianoforte au cours de la fin du 18^e siècle, nous utiliserons au cours de cette série des instruments différents avec un accompagnement par un orchestre à la dimension variable à l'image des contextes variés dans lesquels Mozart a exécuté ces œuvres.

L'un des éminents musiciens de la Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux Etats-Unis – avec Rudolf Serkin. Il a reçu le plus grand prix musical hollandais en 1984, le Nederlandse Musiekprijs.

Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis près de 20 ans.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante-cinq enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano-forte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Brautigam travaille encore sur un piano-forte pour enregistrer une intégrale de la

musique pour piano solo de Beethoven ; à ce sujet, le magazine américain *Fanfare* écrit que le « cycle des sonates pour piano de Beethoven met au défi la notion même de jouer cette musique sur des instruments modernes, un paradigme de changement stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

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

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. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 2010, les plans de l'orchestre incluaient des tournées en Asie et en Amérique du Sud.

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 Juilliard 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 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 également 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.

DIE KÖLNER AKADEMIE

Oboe	Mark Radcliffe Ina Stock	Second Violin	Dorothee Mühlheisen Frauke Heiwolt Bettina Ecken
Horn	Bart Aerbeydt Gijs Lacuelle	Viola	Cosima Nieschlag Sara Hübrich
First Violin	Catherine Martin (leader) Anna von Raubendorf Marie-Luise Hartmann Luna Oda	Cello	Teresa Kaminska Julie Maas
		Double Bass	Joseph Carver

MOZART • RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

COMPLETE SONATAS AND VARIATIONS • BIS-CD-1633/36 (10 CDs FOR THE PRICE OF 4)



« Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must » *ClassicsToday France*
 „der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten“ *klassik.com*
 ‘for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam’ *Gramophone*

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

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: November 2009 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

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Emma Lain
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2010
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1794 © & © 2010, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk

Deutschlandfunk

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

Step 1: Visit a forest and select a suitable spruce tree for the soundboard.

Photo: © KUNST & SCHEIDULIN / AGE / Scanpix