



A photograph of a person playing a grand piano, seen through a grid of vertical wooden slats. The piano is a light-colored wood and is positioned in a dark room. The slats create a pattern of vertical and diagonal lines across the frame, partially obscuring the view of the pianist and the instrument.

MOZART PIANO CONCERTOS
Nos 19 in F major & 23 in A major

RONALD BRAUTIGAM fortepiano
DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459 (Bärenreiter)

①	I. <i>Allegro</i>	24'52
②	II. <i>Allegretto</i>	11'12
③	III. <i>Allegro assai</i>	6'19

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488 (Bärenreiter)

④	I. <i>Allegro</i>	23'59
⑤	II. <i>Adagio</i>	10'34
⑥	III. <i>Allegro assai</i>	5'33
		7'45

Cadenzas: W. A. Mozart

TT: 50'00

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 27)

Writing in his travel diary on 15th October 1790, Count Ludwig von Bentheim-Steinfurt noted that ‘at 11.00 in the morning there was a grand concert by Mozart at the National Playhouse [in Frankfurt]... Mozart played a concerto of his own composition which was extraordinarily charming and pretty; he had a forte Piano by Stein of Augsburg which is surely ideally suited to this genre...’

In fact Mozart played two of his piano concertos on this occasion, which was advertised in the local press as ‘a Great Musical Concert for His Benefit.’ The two concertos were the D major, K 537 – commonly known by the nickname ‘Coronation’ – and the F major, K 459, which is just as deserving of the ‘coronation’ epithet.

On the title-page of the first edition of the **Concerto in F major, K 459**, the publisher, Johann Anton André, remarks: ‘This concerto was performed by the composer at Frankfurt-am-Main on the occasion of the coronation of His Majesty the Emperor Leopold II.’ André was being slightly disingenuous, in fact, for Mozart’s concert on 15th October 1790 was only loosely associated with Leopold’s coronation festivities, for he had already been crowned in Frankfurt Cathedral on 9th October. Mozart played no official role in the provision of music for the coronation, and while the Frankfurt performance brought his talents as composer and performer to the attention of the assembled nobility, it did not translate into financial reward.

K 459 was, by the time of the coronation, almost six years old. Its dotted march-like rhythms at the opening would perhaps have made it quite suitable for a ceremonial occasion such as the coronation, though there is an interesting ambiguity about its scoring: the entry for the concerto in Mozart’s handwritten Thematic Catalogue mentions a pair of trumpets and timpani among the orchestral forces (along with strings, flute, oboes, bassoons and horns), but in the

autograph score in the Berlin State Library no trumpets or drums are to be found. It may be that, as in some other concertos such as the double concerto, K 365 and in K 482 (both works in E flat), the scoring was adaptable to different circumstances, the extra brass and percussion being added if those circumstances were grander than usual. The trumpet and drum parts were probably written out on loose separate sheets. (Annoyingly, Count Bentheim-Steinfurt makes no mention of the wind and brass in his remarks, but notes that the strings were pretty feeble.)

For all that its dotted-rhythm opening suggests the idiom of the march, there is a strongly lyrical aspect to the movement as a whole, and it is notable that, amid a plethora of themes, the dotted figure never assumes dominance (as it had done definitively in the two immediately preceding concertos, K 450 and K 456, each in B flat). Subtle wind colours, distinctive octave scorings, frequent triplet roulades and the delightfully casual ending of the framing *tutti*s are among the many contrasting facets that capture the attention. Uniquely among Mozart's piano concertos, the recapitulation of the first movement's main theme after the central developmental section is presented by the solo piano. In every other case it is the orchestra that delivers this crucial moment in the structure. It has the effect of slightly 'cooling down' the march-like idiom, revealing it in a new light and is a quite remarkable moment; why Mozart never repeated this gambit in other concertos is unknown.

While most contemporary theory textbooks recommend symmetrical even-numbered phrase lengths as a *sine qua non* of classical perfection, Mozart achieves a remarkable equilibrium from odd-numbered phrases in the central 6/8 *Allegretto*. It opens with a ten-bar unit and has a prominent five-bar cadential punctuation that returns from time to time in this delightful interlude that features some of Mozart's most exquisitely judged wind solos. The finale is a

sonata rondo in which Mozart experiments with contrasting musical characters as well as with the integration or separation of the solo piano from the orchestra. Among many features of interest, two stand out in particular. The first is the adaptation of the playful opening theme (highlighted by slurring across the beat in pairs), which is treated to dense development later on in the movement. The second is Mozart's recourse to fugal writing. He picks out a seemingly innocuous closing figure, opening with a prominent rising sixth, and subjects it to extended contrapuntal treatment in the central episode. In each case the relationship between the individual character of the material and the nature of its treatment seems at first quite incongruous; and yet it works with the utmost clarity and coherence and without the slightest hint of strain. Such was Mozart's genius.

Entered in Mozart's Thematic Catalogue on 2nd March 1786, the **Concerto in A major, K 488**, is one of only three in Mozart's œuvre to feature a pair of clarinets (the others being K 482 in E flat major and K 491 in C minor). K 488 was actually begun considerably earlier – the watermarks in the paper on which Mozart wrote the first section of the first movement dates from the spring of 1784 – and at first it contained no clarinets, but a pair of oboes instead. It was long suspected that, having put the piece away in its unfinished form for subsequent completion (which Mozart often did if an immediate occasion for performance did not present itself), he picked up the piece once again in winter-spring 1785–86 for inclusion in a series of Viennese concerts (also to include K 482 and 491) for which clarinets would be available, making an adjustment to the scoring of K 488 at this point. But close inspection of the autograph (in the Paris Conservatoire Library) suggests that the picture may be more complicated, for the ink and, crucially, the pen nib in which the earliest traces of parts at transposed pitch for the A clarinets appear, are of the same colour and thickness

as the 1784 portion, and not the 1786 portion. Perhaps, then, Mozart had made a distinctive colouristic adjustment in his mind as early as two years before K 488 was first performed. It is difficult for those of us familiar with this concerto to imagine its sound world without clarinets, especially in the *Adagio* (Mozart's only movement in F sharp minor). The adjective 'luminous' has frequently been used of this movement, and the clarinet colouring adds crucially to the effect. While Mozart's compositional logic of melody, harmony, rhythm and texture is, as always, rigorous and sometimes surprising (note the solo piano's low staccato E sharp in bar 2), it is colour which most deeply characterises this remarkable movement, enhancing its declamatory effects. In a way uncannily similar to the central slow movement of Beethoven's Fourth Piano Concerto, this *Adagio* moves from an opening in which the solo and orchestra inhabit different worlds, separated as if by opposite polarities, to a final state of mutual acceptance.

K 488's outer movements are much sunnier. Like two other A major works featuring the clarinet (the Clarinet Quintet, K 581 and the Clarinet Concerto, K 622), K 488 begins with a prominent falling third motif from the dominant note, E, to the mediant, C sharp. The piano writing is at times rather virtuosic, with extended passages of semiquavers in the right hand (sometimes set off colouristically by the winds). The second main solo episode is quite developmental, in a sense that would later become the norm for understanding 'sonata form'. Here Mozart's contrapuntal handling of the thematic argument gives added prominence to the winds, around which the piano adds surrounding accompanimental semiquaver patterns in a texture very familiar from his chamber music with piano, and raising in our minds the question of whether the concerto is so separate a genre from chamber music after all. Unusually, Mozart wrote a cadenza for this movement not on a separate sheet of paper but straight into the autograph manuscript. He would surely have improvised one of his own in per-

formance; perhaps his notated example might be taken as a clue that he had high hopes that this work would immediately be published, complete with a cadenza for the benefit of those unable to improvise their own? Curiously, it is actually quite unlike any of his other surviving cadenzas.

The fast and furious rondo finale is punctuated by three announcements of the main theme by the soloist, each of them slightly different in its ending, as if Mozart is encoding a message in the notation that recurring themes are not to be played exactly the same each time but freshly characterised, and sometimes departing from the expected. As is typical for Mozart's sonata rondos, our structural expectations are given a gentle shake too: following the central episode (returning to F sharp minor), Mozart prepares for a return of the main rondo theme... which doesn't appear. His timing is as expert here as in his operatic finales: he leaves us in suspense, certain that the expected entry will eventually arrive (and satisfying us all the more when it does). Just for good measure while we are waiting for the inevitable rousing close, he treats us to some of his most spectacular woodwind writing.

Mozart clearly regarded this as one of his most successful concertos. At the end of September 1786 he offered it to Prince Fürstenberg as one of his most select compositions 'which I keep just for myself and an élite circle of music lovers.'

© John Irving 2012

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

Ronald Brautigam, one of Holland's leading musicians, is remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He studied in Amsterdam, London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for more than 20 years. Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano, appearing with leading orchestras such as the Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Elysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 50 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, his ongoing series of Beethoven's solo piano music has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' A cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie's numerous world première recordings have also received awards and high praise. Future plans include tours to Asia.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music

from the past to the fore and has made numerous recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil and Israel.

Am 15. Oktober 1790 notierte Graf Ludwig von Bentheim-Steinfurt in sein Reisetagebuch: „Um 11 Uhr morgens fand ein großes Konzert von Mozart im Saal des Stadttheaters [in Frankfurt] statt ... Mozart spielte ein Concert von seiner eigenen Komposition, das außerordentlich charmant und angenehm war; er hatte ein Fortepiano von Stein zu Augsburg, das sich in dieser Gattung auszeichnen soll ...“

Tatsächlich spielte Mozart bei diesem „großen musikalischen Konzert zu seinem Vortheil“ (so die Ankündigung in der örtlichen Presse) zwei seiner Klavierkonzerte: das Konzert D-Dur KV 537, das als „Krönungskonzert“ bekannt ist, und das Konzert F-Dur KV 459, das diesen Beinamen ebenso verdient hätte.

Auf der Titelseite der Erstausgabe des **Konzerts F-Dur KV 459** vermerkte der Verleger Johann Anton André: „Dieses Konzert wurde vom Komponisten in Frankfurt am Main anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. gespielt“. Das entsprach freilich nicht ganz der Wahrheit, denn in Wirklichkeit stand Mozarts Konzert am 15. Oktober 1790 nur in entferntem Zusammenhang mit Leopolds Krönungsfeierlichkeiten – dieser war bereits am 9. Oktober im Dom zu Frankfurt gekrönt worden. Mozart spielte keine offizielle Rolle in Sachen Krönungsmusik, und obwohl das Frankfurter Konzert den versammelten Adel auf Mozarts Talente als Komponist und Musiker aufmerksam machte, blieb es für ihn finanziell unergiebig.

Das Konzert KV 459 war zur Zeit der Krönung fast sechs Jahre alt. Der punktierte Marschrhythmus, mit dem es beginnt, würde recht gut zu einem feierlichen Anlass wie dem einer Krönung gepasst haben, jedoch gibt es eine interessante Ungewissheit hinsichtlich der Besetzung: In seinem eigenhändigen Werkverzeichnis führt Mozart ein Paar Trompeten und Pauken im Orchester an (neben Streichern, Flöte, Oboen, Fagotten und Hörnern), doch das Autograph, das in der Staatsbibliothek zu Berlin aufbewahrt wird, enthält keine entsprechenden Angaben.

den Partien. Es mag sein, dass – wie etwa im Fall des Doppelkonzert KV 365 und des Konzerts KV 482 (beide in Es-Dur) – die Besetzung unterschiedlichen Umständen angepasst wurde, wobei zusätzliche Blechbläser und Schlagwerk hinzukamen, wenn die Rahmenbedingungen größer waren als üblich. Die Trompeten- und Pauken-Partien wurden wahrscheinlich auf lose Einzelblätter geschrieben. (Leider erwähnt Graf Bentheim-Steinfurt die Holz- und Blechbläser in seinen Ausführungen nicht, stellt jedoch fest, dass die Streicher ziemlich schwach waren.)

Obwohl der punktierte Anfang an das Marschidiom anklingt, ist der Satz als Ganzes von einem stark lyrischen Grundton geprägt, und es ist bemerkenswert, dass die punktierte Figur inmitten einer Fülle an Themen nie die Führung übernimmt (wie sie es in den zwei unmittelbar vorangegangenen Konzerten KV 450 und KV 456, beide in B-Dur, entschiedenermaßen getan hatte). Zu den zahl- und kontrastreichen Facetten, die die Aufmerksamkeit des Hörers auf sich ziehen, gehören subtile Bläserfarben, markante Oktavierungen, häufige Triolenpassagen und die herrlich beiläufigen Schlüsse der Rahmen-Tutti. Einzigartig unter Mozarts Klavierkonzerten ist, dass im ersten Satz die Hauptthemenreprise nach der zentralen Durchführung vom Soloklavier präsentiert wird; in jedem der anderen Konzerte beansprucht das Orchester diesen formal entscheidenden Moment für sich. Auf diese Weise wird das Marschidiom ein wenig „abgekühlt“ und in neuem Licht vorgestellt – ein ausgesprochen bemerkenswerter Moment. Warum Mozart diesen Schachzug in anderen Konzerten nicht wiederholt hat, ist nicht bekannt.

Während die meisten modernen Lehrbücher symmetrische, geradzahlige Phrasenlängen als *conditio sine qua non* klassischer Perfektion ansehen, erreicht Mozart im 6/8-*Allegretto* mit ungeraden Phrasen ein bemerkenswertes Gleichgewicht. Dieses wunderschöne Intermezzo, das einige von Mozarts vorzüg-

lichsten Blässersoli enthält, beginnt mit einer zehntaktigen Themengruppe und enthält eine markante, verschiedentlich wiederkehrende kadenzielle Interpunktion. Das Finale ist ein Sonatenrondo, in dem Mozart mit kontrastierenden musikalischen Charakteren und mit der Integration und Separation von Solist und Orchester experimentiert. Unter vielen interessanten Aspekten ragen zwei besonders hervor: Zum einen die Verarbeitung des spielerischen Eingangsthemas (hervorgehoben durch paarweise Bindung über die Schlagzeit hinweg), das im weiteren Verlauf des Satzes umfassend durchgeführt wird. Zum anderen ist Mozarts Rückgriff auf den fugierten Satz zu erwähnen. Er nimmt eine scheinbar harmlose Schlusswendung, die mit einem prägnanten Sextsprung aufwärts beginnt, und unterwirft sie in der mittleren Episode umfangreicher kontrapunktischer Behandlung. Der individuelle Charakter des Materials und die Art seiner Behandlung erscheinen zunächst eigentlich unvereinbar, und doch funktioniert es jedes Mal mit größter Klarheit und Stimmigkeit – und ohne den geringsten Anflug von Mühe (... ein weiterer Beleg natürlich für Mozarts Genie).

Unter dem Datum des 2. März 1786 ist in Mozarts Werkverzeichnis das **Konzert A-Dur KV 488** eingetragen, eines von nur drei in Mozarts Œuvre, das ein Klarinettenpaar vorsieht (die anderen sind KV 482 E-Dur und KV 491 c-moll). Tatsächlich nahm Mozart die Arbeit an diesem Konzert wesentlich früher auf – die Wasserzeichen des Papiers, auf dem Mozart den ersten Teil des ersten Satzes notierte, lassen eine Datierung auf das Frühjahr 1784 zu – und ursprünglich enthielt es statt der Klarinetten ein Paar Oboen. Man hat lange angenommen, dass Mozart das Stück in seiner unvollendeten Form für die spätere Fertigstellung beiseitelegte (was er oft tat, wenn sich kein unmittelbarer Anlass für eine Aufführung bot) und es im Winter 1785/86 wieder hervornahm, um es für eine Konzertreihe in Wien zu verwenden, bei der auch die Konzerte KV 482 und 491 erklangen; hier nun waren Klarinetten verfügbar, so dass Mozart

die Besetzung des Konzerts KV 488 entsprechend anpasste. Eine nähere Be- trachtung des in der Bibliothek des Pariser Conservatoire aufbewahrten Auto- graphs aber zeigt, dass der Fall komplizierter sein könnte: Die Tinte und, vor allem, die Federspitze, mit der die ersten transponierten Partien für die A-Klarinetten geschrieben wurden, entsprechen in Farbe und Dicke der 1784 notierten Tranche – und nicht der aus dem Jahr 1786. Vielleicht also hat Mozart diese markante klangfarbliche Änderung bereits zwei Jahre vor der Uraufführung vor- genommen. Wer das Konzert kennt, wird es sich kaum ohne Klarinetten vor- stellen können – und dies gilt zumal für das *Adagio* (Mozarts einzigem Satz in fis-moll). Oft hat man für diesen Satz das Adjektiv „leuchtend“ herangezogen, und die Klangfarbe der Klarinette trägt entscheidend zu diesem Eindruck bei. Während Mozarts kompositorische Logik im Hinblick auf Melodik, Harmonik, Rhythmisik und Form wie immer konzise und mitunter überraschend ist (man beachte das tiefe Stakkato-„Eis“ des Soloklaviers in Takt 2), ist es vor allem die Klangfarbe, die diesen bemerkenswerten Satz prägt und die seine deklamato- rische Wirkung verstärkt. Von einer Ausgangssituation, in der Solo und Orchester in ganz verschiedenen Welten leben und wie durch entgegengesetzte Polaritäten getrennt sind, bewegt sich das *Adagio* hin zu einem Endzustand gegenseitiger Akzeptanz (eine frappierende Ähnlichkeit mit dem langsamen Satz aus Beethovens Viertem Klavierkonzert!).

Die Außensätze sind demgegenüber erheblich sonniger. Wie zwei andere A-Dur-Werke mit Klarinette (das Klarinettenquintett KV 581 und das Klarinettenkonzert KV 622), beginnt KV 488 mit einem prägnanten Terzsprung- Motiv von der Dominante E zur Medianten Cis. Der Klaviersatz ist mitunter sehr virtuos, u.a. in den ausgedehnten Sechzehntelpassagen der rechten Hand (zu denen die Bläser manche Farbkontraste liefern). Die zweite große Soloepisode hat Durchführungscharakter in jenem Sinne, der später für das Verständnis der

„Sonatenform“ normativ werden sollte. Mozarts kontrapunktische Verarbeitung des thematischen Materials akzentuiert hier namentlich die Bläser, um die herum das Klavier begleitende Sechzehntelfiguren spielt, deren Textur aus seiner Klavierkammermusik sehr vertraut ist – was die Frage aufwirft, ob die Gattungen Konzert und Kammermusik überhaupt so unterschiedlich sind. Ungewöhnlicherweise hat Mozart eine Kadenz für diesen Satz nicht etwa auf einem separaten Blatt Papier, sondern direkt in das Autograph notiert. Bei der Aufführung würde er sicher selber eine Kadenz improvisiert haben; vielleicht ist die Niederschrift ein Hinweis darauf, dass er große Hoffnungen auf eine baldige Veröffentlichung dieses Werks hegte – und eine Kadenz für diejenigen hinzufügte, die keine eigene improvisieren konnten? Seltsamerweise unterscheidet sich diese Kadenz erheblich von allen anderen seiner überlieferten Kadzenzen.

Das furiose Rondo-Finale wird von drei Hauptthemenvorstellungen des Solisten strukturiert, jede mit leicht unterschiedlichem Schluss, als ob Mozart den Spieler explizit aufforderte, wiederkehrende Themen nicht jedes Mal genau gleich zu spielen, sondern sie je neu zu charakterisieren und dabei auch mal vom Erwarteten abzuweichen. Wie es für Mozarts Sonatenrondos typisch ist, werden auch unsere formalen Erwartungen leicht erschüttert: Nach der mittleren Episode (Rückkehr nach fis-moll) bereitet Mozart die Wiederkehr des Rondo-Hauptthemas vor ... das dann nicht erscheint. Das Timing ist so perfekt wie in seinen Opernfinalen: Gespannt verharren wir in der Gewissheit, dass der erwartete Einsatz schließlich kommen wird (und uns dann umso mehr befriedigt). Und während wir auf den unweigerlich stürmischen Schluss warten, spendiert Mozart uns obendrein einige seiner spektakulärsten Holzbläserpassagen.

Mozart betrachtete das Werk offenbar als eines seiner erfolgreichsten Konzerte. Ende September 1786 bot er es Fürst Joseph Maria zu Fürstenberg als

eine seiner auserlesenen Kompositionen an, „die ich für mich, oder für einen kleinen Zirkel liebhaber und kenner [...] zurückbehalten [habe]“.

© John Irving 2012

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

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Auf kammermusikalischem Gebiet pflegt er seit mehr als 20 Jahren eine musikalische Partnerschaft mit der Violinistin Isabelle van Keulen. Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt und tritt mit führenden Orchestern wie dem Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, dem Freiburger Barockorchester und dem Orchestre des Champs-Elysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fan-*

fare: „Ein Beethoven-Klaviersonatenzyklus, der die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

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

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 Farberman und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breit gefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstradi-

tionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika und den USA dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“.

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

Le comte Ludwig von Bentheim-Steinfurt écrivit dans son journal de voyage le 15 octobre 1790 : « Le matin à 11 heure il y avoit dans la salle de la Comédie nationale un grand Concert de Mozart. [...] Mozart joua un Concert de sa composition qui étoit d'une gentillesse et d'un agrément extraordinaire, il avoit un forte Piano de Stein à Augsburg qui doit exceller dans ce genre... »

En réalité, Mozart joua deux de ses concertos pour piano à cette occasion qui fut annoncée dans la presse locale en tant que « Grand concert musical pour son bénéfice ». Les deux concertos étaient celui en ré majeur K. 537, connu sous le surnom de « du Couronnement » et celui en fa majeur K. 459 auquel ce surnom conviendrait également.

Sur la page-titre de la première édition du **Concerto en fa majeur K. 459**, l'éditeur, Johann Anton André, observa que « Ce concerto a été exécuté par l'Auteur à Francfort sur le Mein à l'occasion de couronnement de l'Empereur Leopold II. » André exagérait légèrement car, en fait, le concert de Mozart qui eut lieu 15 octobre 1790 n'était que superficiellement associé aux festivités autour du couronnement de l'empereur puisqu'il avait déjà été couronné à la cathédrale de Francfort le 9 octobre précédent. Mozart ne joua aucun rôle officiel dans la préparation de la musique à l'occasion du couronnement. Si le concert de Francfort permit à l'aristocratie rassemblée de constater à la fois les talents de compositeur et d'exécutant de Mozart, il n'apporta cependant pas de compensation financière au compositeur.

Au moment du couronnement, le concerto K. 459 avait déjà six ans. Ses rythmes pointés entendus au début semblables à une marche l'aurait peut-être destiné à une occasion officielle, comme un couronnement par exemple, bien qu'on y retrouve une ambiguïté intéressante dans son orchestration : l'entrée du concerto dans le catalogue thématique de la main de Mozart mentionne des

trompettes et des timbales en plus de l'effectif orchestral composé des cordes, d'une flûte, de deux hautbois, deux bassons et deux cors mais dans la partition autographe conservée à la Bibliothèque d'état de Berlin, on ne retrouve aucune partie de trompette ou de timbales. Peut-être que comme pour d'autres concertos tels le concerto double K. 365 et le K. 482 (tous les deux en mi bémol majeur), l'instrumentation pouvait s'adapter aux circonstances et que les trompettes et les timbales pouvaient s'ajouter si des circonstances plus grandioses l'incitaient. Les parties de trompettes et de timbales ont probablement été écrites sur des feuilles séparées. (Malheureusement, le comte Bentheim-Steinfurt ne fait aucune allusion aux vents et aux cuivres dans ses commentaires mais mentionne que l'effectif des cordes était « assez faible »).

Bien que l'ouverture avec son rythme pointé suggère une marche, le mouvement pris dans son ensemble possède un caractère fortement lyrique. Il est remarquable que, malgré une pléthore de thèmes, le motif rythmé ne prenne jamais le dessus (comme c'était le cas dans les deux concertos précédents, K. 450 et K. 456, en si bémol majeur tous les deux). Des sonorités subtiles aux vents, un recours particulier aux redoublements d'octave, de fréquentes roulades de triolets et la fin délicieusement originale des tuttis extrêmes font partie des différents aspects contrastants qui retiennent l'attention. Fait unique dans les concertos pour piano de Mozart, la récapitulation du thème principal du premier mouvement après la section centrale du développement est exposée par le piano soliste. Dans tous les autres cas, cette partie cruciale de la structure est confiée à l'orchestre. Le résultat de l'effet provoqué ici est de « calmer » l'idiome de la marche et de le révéler sous un nouveau jour. Un effet remarquable. On ne sait pourquoi Mozart ne répéta pas cette combinaison gagnante par la suite dans les autres concertos.

Alors que la plupart des méthodes contemporaines de théorie musicale recommande des phrases symétriques avec un nombre pair de mesures comme

condition *sine qua non* de la perfection classique, Mozart parvient à un équilibre remarquable à partir de phrases au nombre de mesures impair dans l'*allegretto* central en 6/8. Le mouvement débute avec une unité de dix mesures et possède une ponctuation cadentielle importante de cinq mesures qui reviendra à quelques reprises dans cet interlude délicieux qui nous fait entendre quelques-uns des solis de vents parmi les plus exquis. Le finale adopte la forme d'un rondo de sonate dans lequel Mozart aborde des caractères musicaux contrastés ainsi que l'intégration et la séparation du piano solo d'avec l'orchestre. Soulignons deux caractéristiques : l'adaptation du thème enjoué d'ouverture (souligné par une liaison allant à l'encontre de la succession des temps forts et des temps faibles à l'intérieur des mesures) traité par la suite dans un développement dense et le recours à une écriture fuguée. Mozart prend un motif conclusif apparemment insignifiant qui commence par un saut de sixte et le soumet à un intense traitement contrapuntique dans l'épisode central. Dans chacun des cas, la relation entre le caractère individuel du matériau et la nature de son traitement semble à première vue incongru et pourtant, tout fonctionne clairement et avec cohérence sans que cela ne semble le moindrement forcé. Tel était le génie de Mozart.

Entré dans le Catalogue thématique de Mozart le 2 mars 1786, le **Concerto en la majeur K. 488** est l'un des trois seuls concertos de Mozart incluant deux clarinettes (les autres étant celui en mi bémol majeur K. 482 et celui en do mineur K. 491). Le K. 488 avait en fait été commencé bien auparavant – le filigrane du papier sur lequel Mozart écrivit la première partie du premier mouvement permet de le dater du printemps 1784. De plus, au lieu des deux clarinettes, deux hautbois étaient prescrits. On a longtemps cru qu'après avoir mis de côté la pièce dans sa forme incomplète pour la terminer plus tard (ce que Mozart faisait souvent si l'occasion de présenter sa pièce ne se manifestait pas), il la

reprit à l'hiver et au printemps 1785–86 pour l'inclure dans une série de concerts viennois (qui incluait également les K. 482 et 491) pour lesquels deux clarinettes étaient disponibles et modifia donc l'instrumentation du K. 488 en conséquence. Un examen attentif de la partition autographe conservée à la Bibliothèque du Conservatoire de Paris laisse supposer que la situation fut un peu plus complexe car l'encre et, plus important, la plume avec laquelle furent écrites les sections les plus anciennes de la partie des clarinettes en la est de la même couleur et de la même épaisseur que la section écrite en 1784 et non pas celle de 1786. Peut-être que Mozart, à ce moment, avait procédé à une modification dans son esprit au sujet de l'instrumentation deux années complètes avant que le K. 488 ne soit exécuté. Il est difficile pour ceux d'entre nous qui sont familiers avec ce concerto, de l'imaginer sans clarinette, en particulier l'*adagio* (le seul mouvement de Mozart en fa dièse mineur). L'adjectif « lumineux » a souvent été utilisé pour décrire ce mouvement et la couleur apportée par la clarinette contribue considérablement à cet effet. Alors que la logique compositionnelle de Mozart au niveau de la mélodie, de l'harmonie, du rythme et de la texture est, comme toujours, rigoureuse et parfois surprenante (notons le mi bémol grave staccato du piano à la seconde mesure), c'est la couleur qui caractérise cependant le mieux ce mouvement remarquable en amplifiant ses effets déclamatoires. D'une manière étonnamment semblable au mouvement lent central du quatrième Concerto pour piano de Beethoven, cet *adagio* passe d'une ouverture où le piano solo et l'orchestre semblent habiter des mondes différents, séparés comme des polarités opposées, à un état final d'acceptation mutuelle.

Les mouvements extrêmes du K. 488 sont beaucoup plus souriants. Comme les deux autres œuvres en la majeur qui mettent la clarinette en valeur (le Quintette K. 581 et le Concerto K. 622), le K. 488 commence par un motif reposant sur une tierce descendante, de la dominante – mi – à la médiane, do dièse.

L'écriture du piano est par endroit plutôt virtuose avec de longs passages en doubles-croches (parfois amorcées par les vents) à la main droite. Le second épisode principal solo est plutôt de style développmental et procède d'une manière qui allait plus tard devenir la norme pour la compréhension de ce qu'est la « forme sonate ». Le traitement contrapuntique par Mozart ici de l'argument thématique accorde une plus grande importance aux vents autour desquels le piano ajoute des fioritures faites de doubles-croches accompagnatrices dans une texture proche de celle de sa musique de chambre avec piano ce qui soulève la question suivante : le concerto est-il après tout un genre si distinct de la musique de chambre ? Mozart a écrit, fait inhabituel, une cadence pour ce mouvement, non pas sur une feuille volante mais directement dans le manuscrit autographe. Il a assurément improvisé sa propre cadence lors de l'exécution mais cet exemple noté peut être considéré comme une preuve qu'il entretenait l'espoir que cette œuvre soit publiée immédiatement, avec une cadence pour le bénéfice des pianistes incapables d'improviser. Curieusement, cette cadence est en fait complètement différente de toutes les autres cadences qui nous sont parvenues.

Le rondo du final, rapide et emporté, est ponctué par trois expositions du thème principal par le soliste dont chacune diffère légèrement de l'autre par sa fin, comme si Mozart avait ici codifié un message à l'intérieur de la notation stipulant que les thèmes qui sont répétés ne doivent pas être joués de manière identique mais plutôt fraîchement caractérisés et qu'ils doivent parfois prendre leurs distances d'avec ce qui est attendu. Comme souvent dans les rondos de sonate de Mozart, notre attente au niveau structurel est quelque peu ébranlée : après l'épisode central (qui retourne au fa dièse mineur), Mozart prépare le retour du thème principal du rondo mais celui-ci... ne revient finalement pas. Le sens du timing de Mozart est ici aussi impeccable que dans ses finales d'opéra : il créé le suspense et nous laisse dans l'attente, certains que l'entrée attendue

finira par arriver (et nous satisfait d'autant lorsqu'elle revient). Pour faire bonne mesure, alors que nous nous préparons à l'inévitable emportement conclusif, il nous gâte avec ses passages pour les bois les plus spectaculaires.

Mozart considérait ce concerto comme l'un de ses meilleurs. À la fin septembre 1786, il l'offrit au Prince Fürstenberg en tant que l'une de ses meilleures partitions « que je gardais pour moi-même et pour l'élite des cercles d'amateurs de musique. »

© John Irving 2012

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

L'un des éminents musiciens de la Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour la nature éclectique de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux Etats-Unis – avec Rudolf Serkin. Il a reçu le plus grand prix musical de la Hollande en 1984, le Nederlandse Musiekprijs. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens dirigés par des chefs importants dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart. Dans le domaine de la musique de chambre, la violoniste Isabelle van Keulen est sa partenaire musicale depuis plus de 20 ans.

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

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEV 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 méritée des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 2012, les plans de l'orchestre incluaient des tournées en Asie.

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, en Amérique du Sud ainsi qu'aux États-Unis 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 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.

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

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Martin Sandhoff

Oboe

Josep Domenech

Alayne Leslie

Clarinet

Eric Hoeprich

Philippe Castejon

Bassoon

Carles Cristobal

Josep Casadellà

Horn

Ulrich Hübner

Karen Libischewski

Violin

Peter Hanson *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühliesen

Viola

Cosima Nieschlag

Sara Hubrich

Cello

Roel Dieltiens

Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer

Joseph Carver

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414

RONDO IN A MAJOR, K 386

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

"Brautigam is an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty... he 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*

„Der Hörer wird Zeuge eines seltenen Glücksfalles perfekter Harmonie:
Hier spielt wirklich zusammen, was zusammen gehört.“ *Rondo*

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

„Brautigam und Willens verbinden pianistische Wendigkeit, bläserische Kraft und Kantabilität sowie Streicherfülle zu einem untrennbar und dabei hoch durchsichtigen Ganzen.“ *Klassik-Heute.de*

'Characterised by lively tempos, crisp articulation, taut rhythms and the ability to convey to the listener the joy of music-making, Brautigam's playing strips away the varnish to let you hear, as near as dammit, what Mozart's audiences would have heard.' *Classic FM Magazine*

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

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

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

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

RECORDING DATA

Recording: December 2011 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Egon Zähringer

Equipment: Neumann microphones; RME MiCstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Michaela Wiesbeck, Emma Laín
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2012

Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)

Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

Back cover photo of Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens: © Wolfgang Burat

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-1964 SACD © 2012 & © 2013, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.