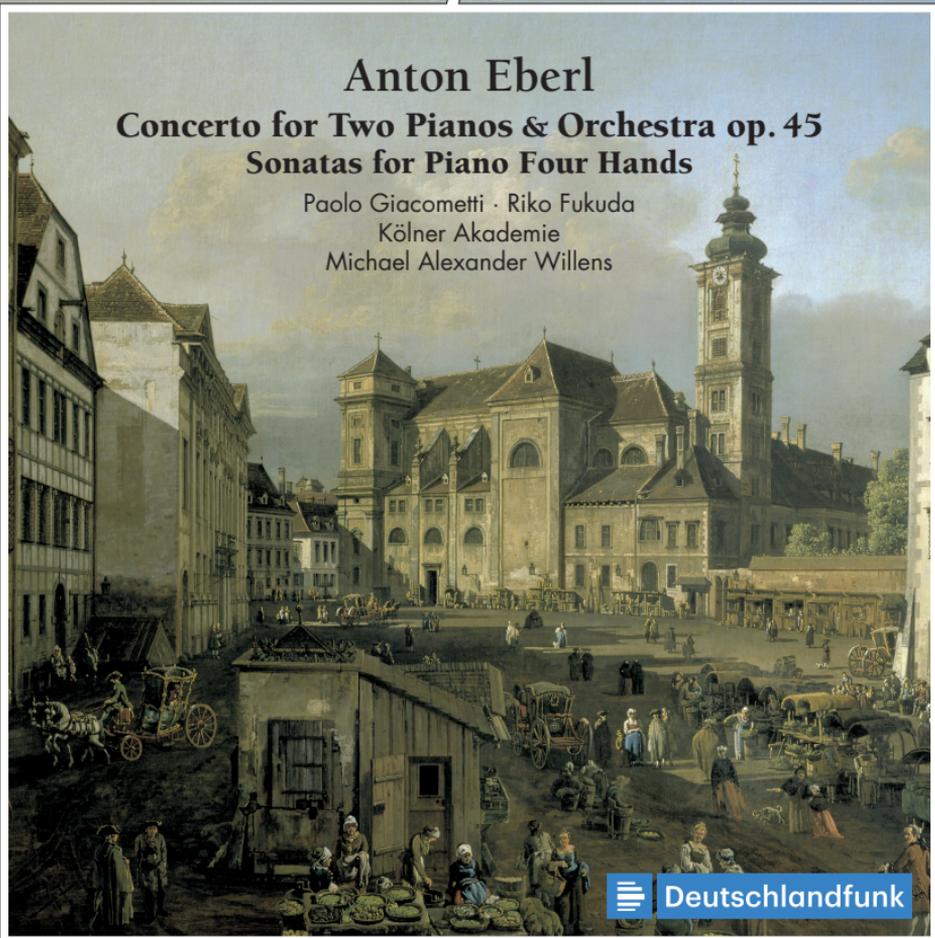


cpo

Anton Eberl
Concerto for Two Pianos & Orchestra op. 45
Sonatas for Piano Four Hands

Paolo Giacometti · Riko Fukuda
Kölner Akademie
Michael Alexander Willens



Deutschlandfunk



Paolo Giacometti



Riko Fukuda (© Annelies van der Vegt)

Anton Eberl (1765-1807)

Concerto for Two Pianos & Orchestra op. 45 27'05

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro | 14'46 |
| 2 | Marche. Trio. Marche | 4'01 |
| 3 | Intermezzo. Andante – Rondo. Vivace assai | 8'18 |

Sonata for Piano Four Hands op. 7 No. 1 12'19

- | | | |
|---|------------------|------|
| 4 | Adagio – Allegro | 5'40 |
| 5 | Andantino | 1'52 |
| 6 | Rondo. Vivace | 4'47 |

Sonata for Piano Four Hands op. 7 No. 2 18'55

- | | | |
|---|---------------|------|
| 7 | Allegro | 6'48 |
| 8 | Andante | 4'45 |
| 9 | Rondo. Vivace | 7'22 |

T.T.: 58'20

Paolo Giacometti, Fortpiano · **Riko Fukuda**, Fortepiano

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens

Hammerklavier/Fortepiano:

Paolo Giacometti:
Mathias Müller, Vienna ca. 1810,
collection Edwin Beunk
(The case in mahogany, the keyboard compass
6 octaves: FF - f4; four pedals: una-corda,
bassoon moderator, forte)
see also: [http://www.fortepiano.nl/pages/
73773/Collection.html](http://www.fortepiano.nl/pages/73773/Collection.html)

Riko Fukuda:
Michael Rosenberger, Vienna ca. 1800,
Collection Edwin Beunk
The keyboard compass 5 1/2 octaves FF-c4, the case
in Walnut, two knee-levers: Moderator and forte.

**Ganz besonderen Dank an Ruud van
Ommeren und dem Bureau Zuidema
für ihre finanzielle Unterstützung, die diese
Aufnahme erst möglich gemacht hat.**

**We are deeply grateful for the sponsorship
of Ruud van Ommeren and Bureau Zuidema
in making this CD production possible.**

Kölner Akademie

Dirigent Michael Alexander Willens
Flöte Martin Sandhoff
Oboe Michael Niesemann,
Margaret Schrietter
Klarinette Gili Rinot, Philippe Castejon
Fagott Wouter Verschuren, Moni Fischaleck
Horn Oliver Nicolai, Maria Vornhusen
Trompete Robert Vanryne, Barbara Trotzman
Pauken Christoph Nünchert
Violine I Antoinette Lohmann (KZM),
Anna von Raußendorff, Frauke Pöhl,
Hedwig van der Linde,
Margret Baumgartl, Cécile Dorchene
Violine II Rachel Isserlis, Luna Oda,
Anna Maria Smerd, Frauke Heiwolt,
Katja Kravets
Viola Cosima Bergk, Sara Hubrich,
Anna Gärtner
Violoncello Jan Kunkel, Julie Maas
Kontrabass Roberto de Larrinoa,
Francesco Savignano

Als Anton Eberl am 11. März 1807 in seinem 42. Lebensjahr an Scharlach starb, hatte er – nach etlichen Anläufen – eine ebenso kurze wie steile Karriere als Komponist hinter sich. Am 13. Juni 1765 als Sohn eines kaiserlichen Beamten in Wien geboren, war er – trotz früher musikalischer Talentbeweise – für die Juristenlaufbahn bestimmt, vor der ihn nur der elterliche Bankrott bewahrte. Er musste sein Jurastudium abbrechen und sah sich gezwungen, sich irgendwie mit Musik durchzuschlagen. Er komponierte in den 1780er Jahren einige Bühnenwerke, die auch zur Aufführung kamen; eines von ihnen mit dem Titel *Die Marchande des Modes* soll ihm das Lob Glucks eingetragen haben. Gelegentlich trat er mit Konzerten an die Öffentlichkeit und komponierte drei ungedruckt gebliebene Sinfonien. Doch der große Erfolg wollte sich nicht einstellen. Irgendwann in der zweiten Hälfte der 1780er Jahre machte er die Bekanntschaft Wolfgang Amadé Mozarts und war möglicherweise sogar dessen Schüler. Die Verbindung war jedenfalls eng; zum Tode Mozarts im Jahr 1791 komponierte Eberl die Kantate *Bey Mozarts Grabe*, deren Text sein Bruder Ferdinand schrieb. Auch später riss die Verbindung zur Familie Mozart nicht ab; im Winter 1795/96 begleitete Eberl Mozarts Witwe Konstanze und deren Schwester Aloysia Lange auf eine Tournee quer durch Deutschland, in deren Verlauf er als gewissermaßen familiär beglaubigter Interpret von Mozarts Klavierkonzerten und Klavierkammermusik auftrat. Doch langfristig sah er für sich wohl keine Zukunftsperspektive in Wien. Im Verlauf des Jahres 1796 siedelte er zusammen mit seiner Ehefrau Anna Maria, die er kurz zuvor in Wien geheiratet hatte, nach St. Petersburg über. Zwar gelang es ihm in der Hauptstadt des Zarenreichs alsbald, sich in höfischen Kreisen einen guten Ruf als Klavierlehrer und Komponist zu verschaffen, wie zahlreiche Werkwidmungen, u.a. an Mitglieder der Zarenfamilie, belegen; aber eine feste

Anstellung bei Hofe oder in einem der großen Adels-häuser konnte er nicht erreichen. Ende 1799 kehrt das Ehepaar nach Wien zurück, und Eberl versucht erneut, als Komponist von Bühnenwerken zu reüssieren. Am 23. Mai 1801 kam im Wiener Kärntnertortheater seine Zauberoper *Die Königin der schwarzen Inseln* zur Aufführung. Die Pressereaktionen waren nicht sehr ermutigend. Der Wiener Korrespondent der Leipziger Allgemeinen Zeitung konzidiert zwar, „*dass die Musik glänzende Stellen hat, die von Geist zeugen, und dem Komponisten Nahmen machen könnten*“, doch sie werde „*unter dem überladenen, hin und wieder auch gedehnten Ganzen [...] gleichsam erdrückt*.“ Später moniert der Rezensent konkreter, „*dass der Gesang ganz vernachlässigt [...], dass die Worte oft ganz geschmacklos behandelt sind*“; dies sei „*keine theatralische Musik*“. Das Publikum war ebenfalls nicht überzeugt; und insgesamt acht Vorstellungen wurde Eberls Oper abgesetzt. Noch 1801 wandte Eberl sich erneut nach St. Petersburg, wo er im Dezember drei viel beachtete Aufführungen von Haydns Oratorium *Die Schöpfung* leitete. Doch im folgenden Jahr ließ sich das Ehepaar Eberl endgültig in Wien nieder. Nun widmete Eberl sich fast ausschließlich der Komposition von Instrumentalmusik und erlebte einen kometenhaften Aufstieg. Bereits in einem 1802 verfassten Reisebericht wird Eberl vom Autor Julius Wilhelm Fischer als Komponist von Klaviermusik neben Beethoven gestellt:

„In Klavierkompositionen sind wohl jetzt Beethoven und Anton Eberl die stärksten. Beyde haben Neuheit, Feuer und Kraft; beyde strömen von Ideen über, und beyder Werke sind ziemlich schwer zu exequiren, lohnen dann aber auch gewiß die Mühe. Beethoven, um meiner Vergleichungssucht noch einmahl den Zügel schiessen zu lassen, hat, wie mir scheint, mit Jean Paul viele Aehnlichkeit. Beyde zeichnen sich durch sehr vieles Genie, aber doch auch durch sehr viele Sonderbarkeiten und

Bizarren aus, die man dem Genie verzeihen muß. Eberls Kraft wirkt mehr aufs Ganze, als auf einzelne Theile. Mit feurigem lebendem Kolorite stellt er, wie Klingers Gemähle, mit großen Zügen, kräftige Gestalten vor unsere Seele, die uns mit wunderbarer Macht ergreifen, wenn gleich noch zuweilen zu viele wilde ungezähmte Stärke sichtbar ist."

Ähnlich wie Beethoven in den Jahren nach 1795 scheint auch Eberl sich nach seiner endgültigen Rückkehr nach Wien planmäßig die verschiedenen Gattungen der Instrumentalmusik angeeignet zu haben: Dem Durchbruch als Klavierkomponist im Jahr 1802 folgte im nächsten Jahr der Erfolg als Komponist von Kammermusik. August von Kotzebue berichtet im ersten Jahrgang der von ihm redigierten Zeitung *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* (vom 12. April 1803), dass Eberls Klavierquartett C-Dur op. 18 neben Beethovens op. 16 die große musikalische Sensation der Fastenzeit 1803 gewesen sei: Zwar „in einem leichteren Character“ als das Werk Beethovens, dafür „voll feiner, doch tiefer Empfindung, Originalität, Feuer und Kraft, brilliant und imponirend.“ Und am 6. Januar 1804 stellte sich Eberl, „bis jetzt nur durch Klavierkompositionen allgemein bekannt und geschätzt“, wie es in einem zeitgenössischen Bericht hieß, in einem eigenen Konzert dem Wiener Publikum erstmalig mit Kompositionen für großes Orchester vor, dabei offenbar absichtsvoll die repräsentativen Gattungen der Orchestermusik abdeckend: Es erklangen die Ouvertüre zur *Königin der schwarzen Inseln*, das Klavierkonzert Es-Dur op. 40, das Konzert für zwei Klaviere und Orchester B-Dur op. 45 und die Sinfonie Es-Dur op. 33. Den weiteren Verlauf des Jahres 1804 und das Jahr 1805 nutzte er, um sich in mehreren Konzerten endgültig als Wiener Komponist von Rang zu etablieren und Werke in allen Gattungen der Instrumentalmusik zu

komponieren. Das gelang ihm in einem Ausmaß, das in der Rückschau erstaunlich ist: Seiner etwa zeitgleich mit Beethovens *Eroica* entstandenen Sinfonie Es-Dur op. 33 bescheinigte ein zeitgenössischer Wiener Kritiker zu Anfang 1805 „so viel Schönes und Kräftiges, [...] so viel Genie und Kunst [...], dass sie ihre Wirkung schwerlich irgendwo verfehlen wird“, während Beethovens *Eroica* in dem gleichen Bericht als ein Werk gekennzeichnet wird, das sich „ganz ins Regellose“ verliere und „des Grellen und Bizarren allzuviel“ enthalte. Auch mit seiner Sinfonie d-Moll op. 34, die Eberl am 25. Januar 1805 dem Wiener Publikum vorstellte, reüssierte er: Sie vereine „schöne und angenehme Ideen mit Neuheit, Kühnheit und Kraft“, sei „voll regen Lebens, voll genialischer Wendungen, und doch dabei zu einer schönen Einheit verbunden“, lobte der *Freimüthige*. Die *Allgemeine musikalische Zeitung* zählte sie „zu seinen gelungensten Kompositionen.“

Von Januar bis Juni 1806 unternahm Eberl eine Konzertreise ins nördliche Deutschland, um auch dort seine großen Orchesterwerke bekannt zu machen; im März gastierte er in Dresden und Berlin, im April in Leipzig und im Mai in Weimar und Mannheim. Die Weimarer Erbprinzessin Maria Pavlovna (1786–1859), eine Schwester des Zaren Alexander I., mit der Eberl wahrscheinlich schon seit seinen Aufenthalten in St. Petersburg bekannt war, beauftragte ihn mit der Komposition einer Klaviersonate. Dieses Werk (g-Moll op. 39) sollte seine letzte größere Komposition sein. Er starb unerwartet ein paar Monate nach seiner Rückkehr nach Wien.

Der früheste Beleg für die Existenz des **Konzertes für zwei Klaviere B-Dur op. 45** stellt jenes oben erwähnte Konzert Eberls vom 6. Januar 1804 dar. Wenn man unterstellt, dass Eberl mit neuen und unbekanntem Kompositionen an die Öffentlichkeit gehen wollte, darf angenommen werden, dass das Werk im Laufe des

Jahres 1803 komponiert wurde – ebenso wie weitere bedeutende Werke Eberls, die Sinfonie Es-Dur op. 33 und das Klavierkonzert Es-Dur op. 40 beispielsweise, die im gleichen Konzert erstmalig erklangen. Solistin im Doppelkonzert war neben Eberl selbst seine Schülerin Katharina von Hochenadl (1785–1861). In der Konzertbesprechung des *Freimüthigen* (vom 20. Januar 1804) wurde das Doppelkonzert der Sinfonie und dem Solokonzert sogar noch vorgezogen:

„Noch mehr gefiel ein großes Doppelkonzert auf zwei Pianoforte, von Hrn. Eberl und seiner Schülerin, Fräulein Hohenadl gespielt, welche in einem bewunderungswürdigen Grade, Stärke und Präcision mit Leichtigkeit und Zartheit verbindet. Sehr zu billigen ist es hier besonders, daß Herr Eberl die gewöhnliche Concertenform verlassen und statt der [sic!] Andante einen sehr brillanten Marsch eingelegt hat, nach welchem dann nach einem kurzen, aber trefflich gelungenen Intermezzo, schnell das feurige, lebhaft und angenehme Rondo eintritt.“

Eberls schien seine Komposition auch selbst sehr zu schätzen. Wo immer es möglich war, führte er sie während seiner Konzertreise durch Deutschland auf, so in Berlin mit dem noch nicht 15 Jahre zählenden Giacomo Meyerbeer (1791–1864). Mit seiner Schülerin Katharina von Hochenadl spielte Eberl das Konzert ein weiteres Mal im Dezember 1806 in Wien; auch diesmal glänzten die Solisten, wie die *Allgemeine musikalische Zeitung* urteilte, „in diesem lieblichen, schön gedachten, und vortrefflich instrumentirten Konzert“, wobei insbesondere „Fräulein Hohenadl“ mit ihrer „Reinheit, Präcision und Delikatesse“ das Interesse des Rezensenten erregte.

Obwohl in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* öffentlich dazu aufgefordert, gab Eberl seine neuesten Konzertkompositionen vorerst nicht im Druck heraus. Das Doppelkonzert erschien erst 1809 postum, und,

wie das Titelblatt des Stimmdrucks kundgibt, in der Herausgabe durch Eberls Witwe. Sie widmete es, wie es gewiss auch nahelag, der Schülerin Hochenadl.

Wie in vielen seiner späten Kompositionen entwickelt Eberl auf der Grundlage traditioneller Formmodelle individuelle Konzeptionen. Im Doppelkonzert ersetzt er den üblicherweise an zweiter Stelle stehenden langsamen Satz, wie in der oben zitierten Rezension angedeutet, durch einen Marsch. Dafür erhält, ebenso ungewöhnlich, der Finalsatz eine langsame Einleitung. Ähnlich ist Eberl auch in seiner dreisätzigen Sinfonie d-Moll op. 34 verfahren: Dort schiebt er in den Kopfsatz zwischen langsamer Einleitung und *Allegro*-Teil einen Marsch ein. Dieser Marsch kompensiert das in dieser Sinfonie fehlende Scherzo.

Für die Binnengestaltung der einzelnen Sätze gilt Ähnliches: Im Kopfsatz des Doppelkonzerts (*Allegro spiritoso*, B-Dur, 4/4-Takt) hält sich Eberl zwar an die prototypisch in Mozarts Klavierkonzerten entwickelte Sonatenform mit doppelter (Tutti- und Solo-)Exposition. Auch das erste Thema mit seiner Kombination von Dreiklangswchselnoten und Vorhalten sowie seiner regelmäßigen Periodenstruktur könnte als mozartisch durchgehen. Doch schon die Fortführung zeigt mit ihren akkordisch vermittelten Ausweichungen nach g-Moll und Es-Dur, sowie ihrer plötzlichen Generalpause nach vermindertem Septakkord eine für Eberl typische eigene Note. Das Gleiche gilt für das trugschlüssig einsetzende, zwischen d-Moll, c-Moll und g-Moll vagierende Seitenthema (1'20), das mit seinem statisch-akkordischen Duktus deutlich zum Bewegungsimpuls des Hauptthemas kontrastiert. Die Grundtonart B wird erst mit einer das erste Tutti abschließenden Schlussgruppe (1'47) reetabliert, in deren Verlauf allerdings – auch das ist für Eberl typisch – vorübergehend und unvermittelt ins entfernte Ges-Dur moduliert wird (2'29). Diese harmonisch als

neapolitanischer Vorhalt vor der Dominante zu interpretierende Passage etabliert gleichzeitig einen neuen Gedanken mit schließendem Charakter, der aus dem Kopf des Seitenthemas entwickelt ist. Die Soloexposition (3'05) verläuft zwar in Hauptthema (3'21), Überleitung (3'35), Seitenthema (4'44) und Schlussgruppe (5'11) analog zum Eingangstutti, aber über die durch das Wechselspiel der beiden Solisten bedingten Erweiterungen hinaus bringt Eberl etliche Überraschungsmomente ins Spiel: So verehbt etwa die abschließende Dominantart bestätigende Kadenz unter dreifachem Triller in der Klavieren im Nichts (6'57) und gibt einem in der Dominantart verbleibenden Annex Raum, in dem Motive aus Hauptthema und Schlussgruppe neu kombiniert werden. Mit einer trugschlüssigen Wendung wird fast unmerklich die Durchführung eingeleitet (7'35), in deren Verlauf nacheinander eine – gänzlich neue – elegische Melodie in Moll sowie Verarbeitungen des Schlussgruppenmotivs und des Hauptthemenkopfes präsentiert werden. Die Reprise (9'50) folgt dem Verlauf der Soloexposition (Seitenthema: 11'01; Schlussgruppe: 11'27) und mündet in einer Kadenz der Solisten (13'50); eine ins Triumphale gewendete Version des Hauptthemas schließt den Satz ab.

Der schlicht „*Marche*“ überschriebene zweite Satz (Es-Dur, 4/4-Takt) folgt mit seinen zackigen punktierten Rhythmen, seiner instrumentatorischen Beschränkung auf Klaviere und Bläser im Hauptteil sowie seiner dreiteiligen A-B-A-Form den Konventionen des Genres, wobei der Trio-Mittelteil in As-Dur (1'14) mit seinen gehaltenen Akkorden zu sanften Umspielungen der beiden Klaviere und *pizzicato*-Akkorden der Streicher zum Hauptteil kontrastiert. Der wörtlichen Reprise des Marsches (2'16) schließt sich eine kurze Coda (3'36) an.

Die erwähnte Einleitung des Finalsatzes ist mit „*In-termezzo. Andante*“ überschrieben und erschöpft sich

trotz ihrer Kürze (17 Takte) keineswegs in der Funktion einer motivisch und tonal vagierenden Vorbereitung des schnellen Satzteils. Vielmehr wird gleich zu Beginn eine thematische Periode in der Mollvariante der Grundtonart präsentiert, die sich erst nach einer modifizierten Wiederholung in die harmonische Vorbereitung (ab ca. 0'34) des folgenden *Rondo vivace assai* (0'44) auflöst. Trotz der Kennzeichnung als *Rondo* im Titel handelt es sich dabei um einen Sonatensatz, der nur durch die Faktur des Anfangsthemas und dessen Wiederkehr vor der Durchführung sich den Konventionen der Rondoform annähert. Doch Eberl wäre nicht Eberl, wenn nicht auch die Sonatenform größere Freiheiten als üblich aufwies. So beginnt die Überleitung nach der Präsentation des dreiteiligen Hauptthemenbereichs abrupt in fremder Tonart (b-Moll/Des-Dur) – so als ob es sich um das Couplet eines Rondos handelt (1'41), und wendet sich erst nach geraumer Zeit zur Doppeldominante, um den Eintritt des Seitenthemas in F-Dur (2'35) vorzubereiten. Eine weitere Überleitung (3'02), die harmonisch gelegentlich sehr weitab führt und bereits durchführungsartige Züge trägt (etwa ab 3'20), führt zum nahezu unmerklichen Wiedereintritt von Motiven aus dem Hauptthemenbereich (3'35), die fragmentiert und neu zusammengesetzt erscheinen; erst nach einer langen Fermate wird die integrale Gestalt des Anfangsthemas in den beiden Klavieren wiederhergestellt (4'07). Die Durchführung beginnt als veritable Doppelfuge mit gleichmäßig langen Noten und umspielenden Achteln als Subjekten (4'21), in deren Kontrapunkte sich alsbald kaum merklich das Kopfmotiv des Anfangsthemas mischt. Eine thematisch unverbindliche Überleitungspassage (5'25) führt – unter Auslassung des Hauptthemas – zur Reprise des Seitenthemas in der Grundtonart (6'02). Eine kurze Tuttipassage (6'35) scheint den Satz abschließen zu wollen, doch sie endet überraschend auf einer Fermate und gibt, das Tempo

verlangsamt, den akkordischen Wendungen aus dem Trio des Marsches Raum (6'54). In einer furiosen Coda (7'25) werden das Kopfmotiv des Hauptthemas, die Motive der Doppelfuge sowie – abschließend – das Marschthema aus dem zweiten Satz zu einer grandiosen Synthese geführt.

Die beiden **Sonaten für Klavier zu vier Händen op. 7** stammen aus Eberls erster Petersburger Zeit; sie erschienen 1797 im Druck. Man darf zwar vermuten, dass er sie zum gemeinsamen Spiel im Klavierunterricht schrieb, doch dürften die Schüler, mit denen er sie spielte, schon reichlich fortgeschritten gewesen sein. Denn die Sonaten sind im Klaviersatz wie in der kompositorischen Faktur durchaus anspruchsvoll. Beide sind dreisätzig. Die erste Sonate weist im Kopfsatz eine langsame Einleitung auf, und der zweite Satz geht ohne Pause über in das abschließende Rondo, während die zweite Sonate gleich mit dem *Allegro*-Hauptthema des Kopfsatzes beginnt und einen formal geschlossenen Mittelsatz besitzt. Ansonsten ist der Aufbau beider Werke sehr ähnlich – freilich mit für Eberl typischen Freiheiten in der harmonischen und formalen Gestaltung. So wird etwa in der langsamen Einleitung des Kopfsatzes der ersten Sonate unvermittelt ins ferne As-Dur moduliert (0'36), und es wird in der Folge c-Moll (und nicht die Grundtonart C-Dur) antizipiert. Das Hauptthema des folgenden *Allegro assai vivace* beginnt in a-Moll (1'03), die Grundtonart wird erst am Ende der Periode erreicht. Nach einer ausgedehnten Durchführung (ab 2'56) setzt die Reprise (4'11) mit dem Seitenthema ein – der markante Kopf des Hauptthemas war in der Durchführung ausführlich behandelt worden. Das Hauptthema wird in der Coda (5'12) nachgereicht. – Der Kopfsatz der zweiten Sonate in F-Dur arbeitet ebenfalls mit tonalen Ambivalenzen; doch Eberl setzt die Schwerpunkte anders. Das Seitenthema tritt unerwartet in c-Moll ein (1'12) und

erst der Eintritt der sehr ausgedehnten und motivisch heterogenen Schlussgruppe (1'46) etabliert die Dominanttonart C-Dur. Die Durchführung (3'14) führt gänzlich neues motivisches Material in relativ stabilem d-Moll ein, bevor sie sich der Verarbeitung des Hauptthemenkopfes widmet (ab 4'00). Wie in der ersten Sonate beginnt die Reprise mit dem Seitenthema (4'41); das Hauptthema erscheint indes nicht noch einmal.

Die langsamen Sätze beider Sonaten ähneln einander im formalen Aufbau (Bogenform A-B-A'), wenn auch die Tatsache, dass der langsame Satz der ersten Sonate als langsame Einleitung zum Schlussrondo fungiert und deshalb erheblich kürzer ist, die drei Formabschnitte auf Miniaturformat zusammen schrumpfen lässt: Dem ausgedehnten Mittelteil im *Andante* (B-Dur, 2/4-Takt) der zweiten Sonate (Track 8, ab 1'01), der sich tonal bis ins entfernte Des-Dur wagt (1'35), stehen im *Andantino* (F-Dur, 3/4-Takt) der zweiten Sonate nur einige wenige Takte in der Dominanttonart C-Dur (Track 5, ab 0'45) gegenüber.

Die Finalsätze beider Sonaten sind mit *Rondo Viva*ce überschrieben. Sie ähneln sich auch darin, dass sie Elemente der Sonatenform in die übergeordnete Rondoform mit vier Rondorefrains und drei Couplets einbauen: In beiden Sätzen wird im ersten Couplet ein dominanter Seitensatz etabliert, der im dritten Couplet in der Grundtonart wiederholt wird, wobei der Seitensatz im ersten Rondo aus den Rondothema entwickelt ist (Track 6, 0'49), so dass in der Reprise dritter Rondorefrain und der Anfang des dritten Couplets zusammenfallen (Track 6, 3'06). In der zweiten Sonate hingegen hat das dominante Seitenthema im ersten Couplet (Track 9, 0'54) wenig mit dem Refrainthema zu tun; dieses erscheint indes am Ende des ersten Couplets (Track 9, 2'29) als eine Art Schlussgruppenthema. Das zweite Couplet dient in beiden Fällen dem tonalen wie satztechnischen

Kontrast: In der ersten Sonate beginnt es in Moll (Track 6, 2'11) und bringt anschließend eine Durchführungs-
passage, während es in der zweiten Sonate mit abrup-
tem Tonartwechsel nach As-Dur und einem kontrapunkti-
schen Abschnitt (Track 9, 3'16) einsetzt, dem ein völlig
neues Thema in der gleichen Tonart (Track 9, 3'40) folgt.
Dieses neue Thema erscheint überraschenderweise auch
im dritten Couplet nach der Reprise des Seitenthemas in
der Grundtonart (Track 9, 5'39). Der vierte und letzte
Rondorefrain ist in beiden Finalsätzen zu einer Coda mit
Schlusswirkung erweitert.

Bert Hagels

Paolo Giacometti

Paolo Giacometti ist als Solist und Kammermusiker
sowohl auf historischen wie auf modernen Instrumenten
in aller Welt aktiv.

Der 1970 in Mailand geborene Künstler lebt seit
seiner Kindheit in den Niederlanden und studierte bei
Jan Wijn am Amsterdamer Sweelinck-Konservatorium,
das er mit den höchsten Auszeichnungen absolvierte.
Ein wichtiger Quell der Inspiration war auch György
Sebök, der auf seine musikalische Ausbildung einen
bedeutenden Einfluss hatte.

Paolo Giacometti hat viele Preise bei nationalen und
internationalen Wettbewerben gewonnen und unter der
Leitung so herausragender Dirigenten wie Frans Brüg-
gen, Kenneth Montgomery, Laurent Petitgirard, Michael
Tilkin und Jaap van Zweden mit bekannten Orchestern
zusammengearbeitet.

Neben seiner solistischen Tätigkeit widmet sich Gia-
cometti voller Begeisterung der Kammermusik, die ihn
unter anderem mit führenden Kolleg(innen) wie Pieter
Wispelwey, Gordon Nikolich, Alois Brandhofer, Janine

Jansen, Bart Schneemann und Viktoria Mullova zusam-
mengebracht hat. Einladungen führten ihn nicht nur zu
den europäischen, kanadischen und US-amerikanischen
Kammermusikfestivals, sondern auch in die großen Säle
dieser Welt, wovon hier nur das Amsterdamer Concert-
gebouw, das Teatro Colon in Buenos Aires, die Londo-
ner Wigmore Hall und das Pariser Théâtre du Châtelet
sowie das Arts Centre von Seoul genannt seien.

Paolo Giacometti nimmt fast ausschließlich für das
Label *Channel Classics* auf und hat mit seiner beein-
druckenden Diskographie bei der internationalen Presse
hohe Anerkennung gefunden. Zu seinen Aufnahmen ge-
hören sämtliche Klavierwerke von Gioacchino Rossini,
ein bemerkenswertes Projekt, an dem er von 1998 bis
2007 gearbeitet hat und über das die Kritik in der Heim-
at des Komponisten meinte: »Rossini hat endlich sei-
nen Pianisten gefunden.« Für die dritte Aufnahme dieser
Reihe wurde Giacometti mit dem *Edison Classical Music
Award 2001* ausgezeichnet. Sein Schumann-Album mit
der *Humoreske*, den *Fantasiestücken* und der *Tocatta*
wurde vom BBC Music Magazine als »maßstabsetzende
Einspielung« und »überragende Interpretation« empfo-
hlen. Die Interpretation der Klavierkonzerte von Antonín
Dvořák und Robert Schumann lobte der Kritiker des
Gramophone als »eine der besten Konzert-Aufnahmen,
die ich seit langem gehört habe ...«

Zu Paolo Giacomettis Kammermusikaufnahmen
gehören zwei Produktionen mit dem Cellisten Pieter
Wispelwey. Das gemeinsame Schubert-Album wurde
mit dem *Choc du Monde de la Musique* und einer 10
des *Luister* ausgezeichnet, während das Programm mit
Werken von Chopin, Fauré und Poulenc einen *Diapason
d'or* erhielt.

Als engagierter Klavierpädagoge hat Paolo Giaco-
metti zudem eine Professur an der Düsseldorfer Robert
Schumann Musikhochschule inne.

Riko Fukuda

Riko Fukuda studierte Klavier und Oboe an dem japanischen Toho-Gakuën-Konservatorium. Ein Stipendium der niederländischen Regierung ermöglichte ihr die Ausbildung bei Stanley Hoogland am Königlichen Konservatorium von Den Haag, wo sie sich auf den Hammerflügel spezialisierte. Großen Anklang fanden ihre bei *Olympia* erschienenen Aufnahmen mit Solosonaten von George Frederick Pinto und Jan Ladislav Dussek. Ihnen folgten im Jahre 2001 zwei *Brilliant Classics*-CDs mit Sonaten von Joseph Haydn. Zu den späteren Produktionen gehörten Solowerke von Felix Mendelssohn (*Aliud Records*) sowie das Klavierkonzert C-dur von Sigismund Neukomm (*Ars Produktion*, aufgenommen mit der Kölner Akademie unter Michael Willens). Außerdem hat sie als Cembalistin mit dem Blockflötisten Ronald Moelker ein Programm mit Sonaten von Johann Sebastian Bach eingespielt.

Die engagierte Kammermusikerin ist Gründungsmitglied des Nepomuk Fortepiano Quintet. Außerdem ist sie Kodirektorin des Ensembles *Erudito Musica*, das in seinen Konzerten die Musik des 19. Jahrhunderts im historischen Rahmen und auf der Grundlage musikwissenschaftlicher Forschung zum Leben erweckt. Riko Fukuda gastiert regelmäßig bei nationalen und internationalen Festivals.

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln. Es zeichnet sich durch seine Aufführungen von Musik des 17. – 21. Jahrhunderts aus, bei denen renommierte Gastsolisten auftreten. Gespielt wird auf modernen sowie historischen Instrumenten. Das Ensemble ist bestrebt, sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben. Historische Sitzordnungen werden ebenso beibehalten wie versucht wird, kritischen Auflagen der Werke gerecht zu werden, zum Beispiel mit angemessener Instrumentation. Die Kölner Akademie hat die höchsten Anerkennungen für ihre Aufführungen bei weltbekannten Festspielen in Asien, Europa und Nord und Süd Amerika erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live gesendet oder für das Fernsehen aufgezeichnet.

Die erste CD-Veröffentlichung des Orchesters, eine Aufnahme von Johann Valentin Meders Matthäuspassion für das Label Raumklang wurde von den Zeitschriften *Fono Forum* und *Musik und Kirche* mit fünf Sternen ausgezeichnet und erhielt ausgezeichnete Besprechungen in den Zeitschriften *Concerto*, *EARLY MUSIC* (Vereinigtes Königreich) und *Record Geijutsu* (Japan).

In der von der Fachpresse hoch gelobten CD-Reihe „Forgotten Treasures“ des Ensembles liegen bislang elf Aufnahmen der auf fünfzehn geplanten Reihe mit Welt-erstaufnahmen von Werken weniger bekannter Komponisten vor, u. a. Crusell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Stamitz, Kunc, Jeanjean, Templeton-Strong, Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D'Alvimore, Petrini und Steibelt.

Die CD der Sinfonien von Bernhard Romberg erhielt den Supersonic Preis. Desweiteren hat Die Kölner Akademie bei **cpo** Erstaufnahmen von Werken der Komponisten Mattheson, Abos, Agricola, Cherubini,

Durante, Eberl, Förster, C.F. Graun, Hertel, ETA Hoffmann, Homilius, Kalliwoda, Neukomm Ries und Rolle veröffentlicht, sowie eine Erstaufnahme der von Glöckner und Hellmann rekonstruierten Version von J.S. Bachs Markuspassion für Carus und Andrea Zanis komplette Cellokonzerte für Capriccio.

Das Orchester hat für den kompletten Zyklus der Mozart-Klavierkonzerte mit Ronald Brautigam, aufgenommen für das Label BIS, internationale herausragende Kritiken erhalten. Diese erfolgreiche Zusammenarbeit wird mit der Aufnahme aller Klavier- und Orchesterstücke von Mendelsohn und Carl Maria von Weber, sowie den 5 Klavierkonzerten von Beethoven, fortgesetzt.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, künstlerischer Leiter der Kölner Akademie, wurde in Washington, D.C. geboren und erhielt seine Ausbildung zum Bachelor of Music sowie zum Master of Music an der berühmten Juilliard School in New York bei John Nelson. Nach seinem Abschluss setzte er sein Dirigierstudium bei Paul Vorwerk (Chorstudium) und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seines breitgefächerten musikalischen Werdegangs hat Michael Alexander Willens ein selten anzutreffendes fundiertes Wissen und verfügt über eine Vertrautheit mit verschiedenen Aufführungspraxis-Stilen. Diese reichen vom Barock über die Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen klassischen Musik, aber auch zum Jazz und Pop.

Michael Willens hat Konzerte bei bedeutenden Festivals und in berühmten Konzerthäusern in Europa, Südamerika, Asien und den Vereinigten Staaten dirigiert, die höchste Anerkennung von Kritikern ernteten: „Entscheidenden Anteil am Gesamterfolg hatte besonders die ungemein präzise, jedoch nie manierierte Gestik von

Michael Alexander Willens.“

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von Werken weniger bekannter zeitgenössischer amerikanischer Komponisten. Er dirigierte mehrere Welpremieren, von denen viele entweder live im Fernsehen übertragen oder für spätere Ausstrahlung aufgezeichnet wurden. Ein weiterer Interessenschwerpunkt seiner künstlerischen Arbeit liegt in der Wiederentdeckung vergessener Werke. Aus diesem Repertoire hat er bereits mehr als 50 CDs eingespielt und veröffentlicht. Mehrere dieser Aufnahmen wurden mit Preis-Nominierungen bzw. Preisverleihungen gewürdigt. Alle Veröffentlichungen wurden in internationalen Fachkreisen mit Begeisterung aufgenommen: „Willens gelingt eine makellos stilvolle und höchst vergnügliche Darbietung“ (Grammophone) „...Dirigent Michael Alexander Willens versteht sich darauf, jeden einzelnen Takt der Partitur auf seinen größtmöglichen Ausdruck hin auszureizen.“ (Fanfare)

Neben seiner Tätigkeit bei der Kölner Akademie ist Michael Alexander Willens als Gastdirigent in Deutschland, Holland, Israel, Polen, Kanada und Brasilien aufgetreten.

Anton Eberl: Double Concerto, op. 45, and Sonatas for Piano Four Hands

By the time Anton Eberl died of scarlet fever at the age of 41, on 11 March 1807, he had enjoyed, after a few false starts, a career as brief as it was meteoric. Born in Vienna on 13 June 1765, he revealed musical talents at an early age, but was slayed by his father, an imperial official, to take up the legal profession. Only the bankruptcy of his parents prevented this from happening; he had to break off his study of the law and was forced to make ends meet one way or another with music. In the

1780s he wrote several theatrical works that found their way onto the stage; one of them, *Die Marchande des Modes*, is even said to have drawn praise from Gluck. He occasionally appeared before the public in concert and wrote three symphonies that remained unpublished. But lasting success eluded him. At some point in the latter half of the 1780s he met Wolfgang Amadé Mozart, who may even have become his teacher. In any event they were closely associated; in 1791, after Mozart's death, Eberl wrote a cantata entitled *At Mozart's Grave* on words by his brother Ferdinand. Nor did the ties to Mozart's family break off in later years; in the winter of 1795–96 Eberl accompanied Mozart's widow, Konstanze, and her sister Aloysia Lange on a tour of Germany in which he performed Mozart's piano concertos and chamber music with, one might say, the family seal of approval. But in the long term he saw no future for himself in Vienna; and in the course of 1796 he relocated to St Petersburg with his wife Anna Maria, whom he had married in Vienna a short while before. There, in the imperial capital of the tsars, he managed to acquire a fine reputation in court circles as a piano teacher and composer, as is shown by the dedications of his many works, including some for the imperial family. But he failed to attain a permanent position at court or in any of the great houses of the nobility. In late 1799 the couple returned to Vienna, where Eberl again tried to make headway as a theatre composer. On 23 May 1801 his magic opera *Die Königin der schwarzen Inseln* was mounted at Vienna's Kärntner Theatre. The response from the press was not very encouraging: the Vienna correspondent of Leipzig's *Allgemeine Musikalische Zeitung* conceded 'that the music has brilliant passages which bear witness to esprit and could well establish the composer's reputation'; but he added that they were 'buried, as it were, beneath

the overblown and occasionally distended whole'. Later the same critic complained more specifically 'that the singing was entirely neglected [and] the words often handled with want of taste'. This was, he concluded, 'not theatrical music'. Nor were the audiences convinced, and after eight performances the work was dropped from the repertoire. Still in 1801 Eberl again turned to St Petersburg, where he conducted three highly acclaimed performances of Haydn's *The Creation* in December. But in the following year the Eberls settled permanently in Vienna. From then on Eberl devoted himself almost exclusively to instrumental music, and his career took off with flying colours. In a travelogue of 1802, written by Julius Wilhelm Fischer, he is already ranked alongside Beethoven as a composer for the piano:

'As far as piano music is concerned, the strongest composers at present are probably Beethoven and Anton Eberl. Both have novelty, inspiration and power; both overflow with ideas; and the works of both are fairly difficult to perform, though well worth the effort. Beethoven (to give free rein to my foible for comparisons) has, it seems to me, very many points in common with Jean Paul; both stand out not only with great genius but with many peculiarities and oddities which genius compels us to forgive. Eberl's forte applies more to the whole than to the separate parts; with fiery and vivacious hues he presents, to our mind's eye, powerful figures drawn with broad brushstrokes in the manner of Klinger's paintings, figures which seize us with miraculous force, even though at times they evince an excess of savagery and unbridled strength.'

Like Beethoven in the years after 1795, Eberl too, after his final return to Vienna, seems to have systematically assimilated the various genres of instrumental music. His breakthrough as a piano composer, in 1802, was followed a year later by

success as a composer of chamber music. August von Kotzebue, writing in the first volume of his periodical *Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete, unbefangene Leser* (12 April 1803), reports that Eberl's Piano Quartet in C major, op. 18, stood alongside Beethoven's op. 16 as the great musical sensation of the Lenten season; though 'lighter in character' than the Beethoven work, it was 'full of refined yet profound feeling, originality, fire and strength, brilliant and impressive'. And on 6 January 1804 Eberl, 'until now generally known and admired solely for his piano music' (to quote a contemporary report), regaled the Viennese public for the first time with works for large orchestra. The all-Eberl concert covered, apparently deliberately, every prestigious genre of orchestral music: the audience heard the Overture to *Die Königin der schwarzen Inseln*, the Piano Concerto in E-flat major (op. 40), the Concerto in B-flat major for Two Pianos and Orchestra (op. 45) and the Symphony in E-flat major (op. 33). He used the remainder of 1804 and the whole of 1805 to establish himself permanently as a Viennese composer of note by mounting further concerts and composing in every instrumental genre. He succeeded to a degree that seems amazing in retrospect; his Symphony in E-flat major (op. 33), written at approximately the same time as Beethoven's *Eroica*, was certified by a Viennese critic in early 1805 to have 'so much beauty and power [...], so much genius and artistry [...], that it could hardly at any point fail to achieve its impact'. The same reviewer said of the *Eroica* that it 'loses itself in anarchy' and contains 'far too much of the garish and bizarre'. Eberl's Symphony in D minor (op. 34), presented to the Vienna public on 25 January 1805, likewise proved a success: it combines, to quote *Der Freimüthige*, 'beautiful and pleasant ideas with novelty, audacity and strength' and 'abounds in brisk vitality and brilliant turns of

phrase while nevertheless forming a unified whole'. The *Allgemeine Musikalische Zeitung* numbered it 'among his most successful creations'.

From January to June 1806 Eberl undertook a concert tour of northern Germany to publicise his large orchestral works. He gave guest performances in Dresden and Berlin in March, Leipzig in April, and Weimar and Mannheim in May. Weimar's Hereditary Grand-Duchess Maria Pavlovna (1786–1859), a sister of Tsar Alexander I and probably an acquaintance from Eberl's tenures in St Petersburg, commissioned him to write a piano sonata. The result, the Sonata in G minor (op. 39), proved to be his last large-scale composition, for he died unexpectedly a few months after returning to Vienna.

The earliest evidence for the existence of the **Concerto in B-flat major for Two Pianos, op. 45**, is Eberl's aforementioned concert of 6 January 1804. Assuming that he wanted to appear before the public with new and unknown compositions, it must have originated in the course of 1803, as did several other of his major works, such as the E-flat major Symphony (op. 33) and the E-flat major Piano Concerto (op. 40), both of which were premièred at the same concert. The soloists in the Double Concerto were Eberl himself and his pupil Katharina von Hohenadl (1785–1861). *Der Freimüthige*, in a review of 20 January 1804, went so far as to prefer the Double Concerto to the symphony and the solo concerto:

'Even more applause was bestowed upon a grand Double Concerto for two pianofortes, played by Herr Eberl and his pupil Fräulein Hohenadl [sic], whose playing admirably unites strength and precision with lightness and refinement. Especially worthy of commendation is the fact that Herr Eberl has abandoned the standard concerto form and inserted, in lieu of an

Andante, a very brilliant march, followed in turn by a brief but expertly wrought Intermezzo and a fiery, vivacious and agreeable Rondo.'

Apparently Eberl himself had a high opinion of the piece. He played it wherever possible on his tour of Germany, including a performance in Berlin with Giacomo Meyerbeer (1791–1864), who had not yet turned 15. In December 1806 he performed it once again with his pupil Katharina von Hohenadl in Vienna, where again the soloists triumphed in 'this lovely, beautifully conceived and excellently orchestrated concerto' – to quote the critic of the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, whose interest was especially kindled by 'Fräulein Hohenadl' and her 'purity, precision and delicacy'.

Although specifically encouraged to do so by the *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Eberl refrained from publishing his most recent concertos, with the result that the Double Concerto only appeared in print posthumously in 1809. The title page of the set of informs us that it was edited by his widow, who dedicated it, as might be expected, to Fräulein Hohenadl.

As in many of his late works, Eberl developed individual conceptions based on traditional formal designs. In the Double Concerto, as mentioned in the above review, he replaced the standard slow second movement with a march. In compensation, the finale received an equally unusual slow introduction. Eberl proceeded in similar fashion in his three-movement D-minor Symphony (op. 34), where he inserted a march between the slow introduction and the *Allegro* section of the opening movement to compensate for the absence of a scherzo.

Much the same applies to the internal design of the individual movements. True, the first movement of the Double Concerto (*Allegro spiritoso*, B-flat major,

4/4 metre) follows the sonata-allegro form with double exposition (tutti and solo) explored by Mozart in his piano concertos. Indeed, the first theme, with its combination of triadic cambiatas and suspensions and regular periodic structure, might likewise pass for a work by Mozart; but the continuation, with its harmonic sideslips into G minor and E-flat major and its sudden general pause after a diminished 7th chord, reveals the quintessential Eberl. The same can be said of the secondary theme (1'20), which enters on a false cadence and migrates between D minor, C minor and G minor. Its static chordal writing sets it clearly apart from the underlying motion of the primary theme. The tonic B-flat major is only re-established in a concluding group (1'47) that brings the first tutti to a close while temporarily and unexpectedly modulating to a distant G-flat major (2'29) – another typically Eberlian touch. This passage, a Neapolitan suspension leading to the dominant, also states a new concluding idea derived from the opening of the secondary theme. The solo exposition (3'05) parallels the opening tutti by successively presenting the primary theme (3'21), transition (3'35), secondary theme (4'44) and concluding group (5'11). But in addition to the expansions necessitated by the two alternating soloists, Eberl also introduces a number of surprising elements: the final cadence, establishing the dominant, fades away in a flurry of triple trills from the pianos (6'57) and provides space in the dominant in which motifs from the primary theme and the concluding group can be newly combined. The development section (7'35), introduced almost imperceptibly with a false cadence, presents an entirely new elegiac melody in the minor mode, followed by manipulations of the motif from the concluding group and the head-motif of the primary theme. The recapitulation (9'50) repeats the course of the solo exposition (secondary theme: 11'01;

concluding group: 11'27), leading to a cadenza from the two soloists (13'50). The movement then comes to a close with a triumphant version of the primary theme.

The second movement, simply headed '*Marche*' (E-flat major, 4/4), adheres to the conventions of the genre, with jagged dotted rhythms and a reduced instrumentation (pianos and winds) in the main section and an overall tripartite design (A-B-A). The middle section, in A-flat major (1'14), contrasts with the main section by presenting sustained chords with gentle embellishments from the two pianos and pizzicato chords from the strings. The movement ends with a verbatim repeat of the march (2'16) and a brief coda (3'36).

Despite its brevity (17 bars) the aforementioned introduction to the finale, marked '*Intermezzo. Andante*', does more than simply function as a tonally and motivically amorphous preparation for the fast section. Instead, in its very first bars it states a thematic period in the parallel minor that undergoes a modified repeat before resolving into the harmonic preparation (ca. 0'34) of the following *Rondo vivace assai* (0'44). Although it is called 'Rondo' in the title, the movement is in fact in sonata form and only approaches the conventions of rondo form in the texture of its opening theme and the repeat of that theme before the development section. But Eberl would not be Eberl if he did not treat sonata form with wonted license. For example, after stating the tripartite primary thematic group, he has the transition begin abruptly in a remote key (B-flat minor/D-flat major), as if it were an episode in a rondo (1'41), and allows ample time before introducing a secondary dominant to prepare the entrance of the secondary theme in F major (2'35). Another transition (3'02) with far-flung harmonies and developmental traits (ca. 3'20) leads to the nearly imperceptible re-entrance of

motifs from the primary thematic group (3'35), which are then broken down and reassembled. Only after a long fermata is the original form of the opening theme restored in the two pianos (4'07). The development begins as a proper double fugue with evenly spaced long notes and ornamental eighths as its subjects (4'21). Before long the head-motif of the opening theme threads its way almost imperceptibly into the contrapuntal texture. A thematically unrelated passage of transition (5'25) leads to a recapitulation of the secondary theme in the tonic (6'02), bypassing the primary theme entirely. A brief passage of tutti (6'35) seems to bring the moment to a close only to stop unexpectedly on a fermata, slowing down the tempo and providing space for the chordal phrases from the trio section of the march (6'54). A madcap coda (7'25) presents the head-motif of the primary theme, the motifs of the double fugue and, finally, the march theme from the second movement, uniting them in a grand synthesis.

The two **Sonatas for Piano Four Hands (op. 7)** stem from Eberl's first tenure in St Petersburg and were published in 1797. Though he presumably wrote them for use in his piano lessons, the pupils with whom he played them must have been fairly advanced, for the piano writing and compositional fabric of both sonatas is quite demanding. Both pieces are laid out in three movements. Sonata I has a slow introduction to the opening movement, and the second movement elides seamlessly with the concluding rondo. In contrast, Sonata II immediately plunges into the primary theme of the opening *Allegro* and has a formally self-contained middle movement. In other respects, the two works are quite similar in structure, though with Eberl's typical license in their handling of harmony and form. For example, the slow introduction to the first movement of Sonata I modulates unexpectedly to a remote A-flat

major (0'36) and proceeds to anticipate C minor rather than the tonic C major. The primary theme of the following *Allegro assai vivace* begins in A minor (1'03), postponing the tonic to the end of the period. After an extended development section (2'56) the recapitulation (4'11) opens with the secondary theme, the striking head-motif of the primary theme having already been thoroughly dealt with in the development. The primary theme crops up later in the coda (5'12). The first movement of Sonata II, in F major, likewise works with tonal ambivalences, but this time with different points of emphasis. The secondary theme enters unexpectedly in C minor (1'12), and the dominant key of C major is only established with the entrance of the greatly extended and motivically heterogeneous concluding group (1'46). The development section (3'14) introduces entirely fresh motivic material in a relatively stable D minor before proceeding to manipulate the head-motif of the primary theme (4'00). As in Sonata I, the recapitulation begins with the secondary theme (4'41), though this time the primary theme is omitted entirely.

The slow movements of both sonatas are similar in structure, being laid out in arch form (A-B-A'). However, the slow movement of Sonata I is noticeably shorter since it functions as a slow introduction to the rondo-finale, causing the three formal sections to shrink into a miniature format. In Sonata II, the extended middle section (track 8, 1'01) of the *Andante* (B-flat major, 2/4) ventures into the remote key of D-flat major (1'35), whereas the *Andantino* (F major, 3/4) has only a few bars in the dominant key of C major (track 5, 0'45 ff.).

The final movements of both sonatas are marked *Rondo Vivace*. They are also similar in that they incorporate elements of sonata-allegro form into an overriding rondo form with four refrains and three episodes. In both movements, Episode I establishes

a secondary thematic group in the dominant which is then repeated in the tonic in Episode III. In the first rondo, however, the secondary thematic group derives from the rondo theme (track 6, 0'49), causing the third refrain to coincide with the opening of Episode III in the recapitulation (track 6, 3'06). In contrast, in Sonata II, the dominant secondary theme in Episode I (track 9, 0'54) is practically unrelated to the theme of the refrain, which reappears at the end of Episode I to create a sort of concluding group (track 9, 2'29). In both cases Episode II provides a contrast in key and texture: in Sonata I it opens in the minor mode (track 6, 2'11), after which we hear a passage of development, whereas in Sonata II it enters with an abrupt change of key to A-flat major and a section of counterpoint (track 9, 3'16), followed by a wholly new theme in the same key (track 9, 3'40). Surprisingly, this new theme also appears in Episode III after the secondary theme has been recapitulated in the tonic (track 9, 5'39). In both finales the fourth and final refrain is expanded into a coda, bringing the work to its appointed end.

Bert Hagels

Translated by J. Bradford Robinson

Paolo Giacometti performs all over the world as a soloist and as a chamber musician, both on period and on modern instruments.

He was born in Milan, Italy in 1970, but has been living in the Netherlands from his early childhood. He studied with Jan Wijn at the Sweelinck Conservatorium Amsterdam, where he graduated with the highest distinction. Also Gyorgy Sebök was an important source of inspiration and had a significant influence on his musical education.

Paolo Giacometti has won many prizes at both national and international competitions. He has played with renowned orchestras under distinguished conductors such as Frans Brüggen, Kenneth Montgomery, Laurent Petitgirard, Michael Tilkin and Jaap van Zweden. Apart from his activities as a soloist, Paolo Giacometti's love for chamber music has resulted in a successful co-operation with leading musicians such as Pieter Wispelwey, Gordon Nikolich, Alois Brandhofer, Janine Jansen, Bart Schneemann and Viktoria Mullova. Paolo Giacometti is a much sought-after musician at chamber music festivals in Europe, Canada and the United States. He has performed in concert halls all over the world including the Concertgebouw (Amsterdam), Teatro Colon (Buenos Aires), Wigmore Hall (London), Théâtre du Châtelet (Paris) and Seoul Arts Centre (South Korea).

Paolo Giacometti records exclusively for Channel Classics. His impressive discography has been widely acclaimed by the international press. His recordings include Rossini's complete piano works, a remarkable project that started in 1998 and was completed in 2007. In Rossini's homeland critics say: "... Rossini has finally found his pianist ...". For the third recording of this series Giacometti was distinguished with the Edison Classical Music Award 2001. His recording of Schumann's Humoreske, Fantasiestücke and Toccata has received the BBC Music Magazine's Benchmark and Performance of Outstanding Quality distinctions. His recording of the Dvorák and Schumann piano concertos have been acclaimed by Gramophone as "... one of the best concerto disks I have heard in a long while ...".

Among Paolo Giacometti's chamber music recordings, a recording with works by Schubert with cellist Pieter Wispelwey has received the Choc du Monde de la Musique and Luister 10 awards, while another recording with works by Chopin, Fauré and Poulenc, also with

Pieter Wispelwey, has been awarded the Diapason d'or.

Paolo Giacometti is also a dedicated piano professor at the Robert Schumann Musikhochschule Düsseldorf.

Riko Fukuda studied piano and oboe at the Toho-Gakuën conservatory in Japan. A grant from the Dutch government enabled her to study with Stanley Hoogland at the Royal Conservatory in The Hague, where she specialised in fortepiano. Her solo recordings of works by Pinto and Dussek on the Olympia label have met with great acclaim, and in 2001 she released two CDs with piano sonatas of Haydn on Brilliant Classics. Other recent recordings are of Mendelssohn solo works (Aliud Records, 2009), a piano concerto by Sigismund Neukomm and piano concertos by Anton Eberl with the Kölner Akademie conducted by Michael Willens. On harpsichord she made a CD with Sonatas of Johann Sebastian Bach with recorder player Ronald Moelker. Riko is a dedicated chamber musician, and is a founder member of the Nepomuk Fortepiano Quintet.

She is co-director of Eruditio Musica, an ensemble whose concerts bring to life nineteenth-century music in a historical framework informed by musicological research. She appears regularly in national and international festivals.

Die Kölner Akademie

Die Kölner Akademie is a unique ensemble based in Cologne which performs music of the seventeenth through the twenty first centuries on period instruments with 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.

Die Kölner Akademie has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major festivals in Asia, Europe and North and South America. Many of these performances were broadcast live and several were filmed for television.

The orchestra's first CD, Johann Valentin Meder's St. Matthew Passion received 5 stars (highest rating) in Fono Forum (Germany), Goldberg (Spain) and the Record Geijtsutsu (Japan). It also received excellent reviews in EARLY MUSIC (England) and FANFARE (US).

This was followed by the highly praised "Forgotten treasures" series on the ARS Produktion label. This series now stands at eleven recordings of a planned total of fifteen. These include world premiere recordings of works by lesser-known composers including Crucell, Danzi, Pichl, Vanhal, Wilms, Romberg, Neukomm, Fischer, Stamitz, Kunc, Jeanjean, Templeton Strong, Kozeluch, Schiedermeier, Kreutzer, D'Alvimare, Pettrini and Steibelt. The CD of symphonies by Bernhard Romberg received a SUPRSONIC prize. In addition, Die Kölner Akademie has released world premiere recordings of music by Mattheson, Abois, Agricola, Cherubini, Durante, Eberl, Förster, C.F. Graun, Hertel, ETA Hoffmann, Homilius, Kalliwoda, Neukomm Ries, and Rolle for cpo as well as world premiere recordings of the Glöckner/Hellmann reconstruction of J.S. Bach's "St. Matthew Mark Passion" for Carus and Andrea Zani's complete cello concertos for Capriccio. For the BIS label the orchestra has recorded a complete cycle of Mozart piano concertos with Ronald Brautigam which has received outstanding reviews internationally. They will continue this collaboration with recordings of the complete works for piano and orchestra by Mendelssohn and C.M von Weber, as well as the five piano concertos by Beethoven.

Michael Alexander Willens

Michael Alexander Willens, the artistic director of the Kölner Akademie, was born in Washington, D. C., and earned his Bachelor of Music and Master of Music degrees at the renowned Juilliard School in New York under John Nelson. After his graduation he continued his study of conducting with Paul Vorwerk (choral conducting) and Leonard Bernstein in Tanglewood. His broad experience in the field of music has brought him a rarely encountered depth of knowledge and familiarity with various performance practice styles from the baroque era, classicism and romanticism, contemporary classical music, as well as jazz and pop music.

Willens has conducted concerts at prestigious festivals and at renowned concert halls in Asia, Europe and North and South America, and his performances have received the highest acclaim: »The success of the whole owed in large measure to the uncommonly precise, yet never affected gestures of Michael Alexander Willens.«

Beyond the standard repertoire, Willens dedicates himself to the performance of works by lesser-known contemporary American composers. He has conducted a number of world premieres, many of which have been broadcast live on television or filmed for later transmission. Another focal point of interest in his artistic work is formed by the rediscovery of forgotten works. He has recorded and released more than fifty CDs from this repertoire. Some of these recordings have received awards or nominations for awards. All of his releases have met with an enthusiastic response in the international recording press: »Willens achieves an impeccably stylish and enjoyable performance« (Gramophone); » In addition to his work with the Kölner Akademie, he has appeared as a guest conductor with orchestras in Germany, Holland, Israel, Poland, Canada and Brazil.



Michael Alexander Willens (© Fotoatelier Hermann und Clärchen Baus)

cpo 777 733-2