





LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 6 IN D MAJOR, FRAGMENT
(COMPLETED BY NICHOLAS COOK & HERMANN DECHANT)
KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER NR. 6 D-DUR
WORLD PREMIÈRE RECORDING

[1] [Allegro].....15:05

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 2 IN B-FLAT MAJOR, OP. 19
KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER NR. 2 B-DUR, OP. 19

[2] I. Allegro con brio14:47

[3] II. Adagio09:07

[4] III. Rondo. Molto Allegro.....06:10

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 0 IN E-FLAT MAJOR, WOO 4
KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER ES-DUR, WOO 4

[5] I. Allegro moderato.....09:35

[6] II. Larghetto.....07:23

[7] III. Rondo. Allegretto06:17

TOTAL 68:29

SOPHIE-MAYUKO VETTER, KLAVIER | PIANO, HAMMERFLÜGEL | FORTEPIANO
SYMPHONIKER HAMBURG
PETER RUZICKA, DIRIGENT | CONDUCTOR

ZWISCHEN TRADITION UND INNOVATION

Nach landläufigem Urteil hat Ludwig van Beethoven fünf Klavierkonzerte komponiert, die in ihrer chronologischen Reihenfolge nummeriert sind – von Konzert Nr. 1 C-Dur op. 15 bis zu Konzert Nr. 5 Es-Dur op. 73. Beides jedoch ist so nicht richtig: Vor dem „ersten“ entwarf der Klassiker – noch in seiner Bonner Zeit – das hier erklingende *Zweite Konzert* in B-Dur. Und zusätzlich gibt es die beiden ebenfalls auf dieser CD enthaltenen Konzerte, welche das Beethoven-Spektrum sinnstiftend noch weiter nach vorne sowie nach hinten erweitern.

KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER NR. 6 D-DUR (UNV.)

Beethoven zählte auch als Konzertpianist zu den herausragenden Künstlern seiner Zeit. So wusste etwa Johann Ferdinand von Schönfeld 1796 über ihn zu berichten: „Beethoven, ein musikalisches Genie. Er wird allgemein wegen seiner besonderen Geschwindigkeit und wegen den außerordentlichen Schwierigkeiten bewundert, welche er mit so vieler Leichtigkeit bemeistert. Seit einiger Zeit scheint er mehr als sonst in das

innere Heiligtum der Kunst gedrungen zu sein, welches sich durch Präzision, Empfindung und Geschmack auszeichnet, wodurch er dann seinen Ruhm um ein Ansehnliches erhöht hat.“ Bereits fürs *Fünfte Klavierkonzert* des 38-Jährigen allerdings ließ es die fortschreitende Ertaubung nicht mehr zu, bei einer öffentlichen Aufführung mit Orchester selbst den Solopart auszuführen. Umso mehr überrascht, dass Beethoven fünf Jahre später noch einmal ein Werk für Klavier und Orchester in Angriff nahm. Ende 1814 und Anfang 1815 verbrachte er einige Zeit mit diesem Projekt, das sein sechstes Klavierkonzert hätte werden können.

Erhalten sind rund 70 Seiten an Skizzen zu einem schnellen Satz und dazu interessanterweise sogar ein 256-taktiges Partitur-Autograph auf 14-zeiligem Notenpapier (*MS Artaria* 184, heute Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz, Berlin), was laut dem Bonner Musikwissenschaftler Hermann Dechant „darauf hindeutet, dass die Vorstellungen Beethovens zu diesem Werk bereits sehr weit gediehen sein mussten“. Allerdings ist die Ausführung der vom Satz-

beginn bis zur Mitte der Solo-Exposition des Klaviers reichenden Partiturhandschrift nach Auskunft des britischen Musikwissenschaftlers Nicholas Cook in ihrem Verlauf zunehmend lückenhafter und enthält zudem „Anzeichen von Unentschlossenheit oder Unzufriedenheit“ des Komponisten. So finden sich darin für einzelne Passagen Alternativfassungen, die miteinander nicht vereinbar sind, von denen aber keine als letztlich gültige markiert ist, ferner durchgestrichene, aber nicht ersetzte Stellen oder auch mehrere Korrekturen übereinander. Aus welchem Grund auch immer, so Cook: Beethoven ließ das Werk letztlich fallen.

Cooks Vervollständigung des Torsos erfolgte, da es sich dabei nach seinen Worten um „eines der gehaltvollsten von Beethovens nicht zur Vollendung gelangten Konzepten“ handelt. Der Zugang des Briten war ein pragmatischer: „Ziel ist, etwas zu schaffen, das den größtmöglichen Anteil von Beethovens eigener Musik enthält und dem Hörer einen Eindruck davon gibt, was Beethoven im Sinn hatte, bevor er das Projekt aufgab.“ Weil Cook im Zuge der Arbeit mehrere kompositorische Entscheidungen selbst treffen musste, sagt er jedoch unumwunden: „Beethovens sechstes Klavierkonzert existiert nicht.“

Die Frage ist ja schon, ob dazu nicht auch erst noch ein langsamer Mittelsatz und ein schnelles Finale gefunden werden müssten.

Hermann Dechant, der Cooks Rekonstruktion nachträglich mit einer neuen Kadenz und einem neuen Schluss versehen hat, ist da anderer Ansicht, sieht hier den innovativen Beethoven am Werk, der versucht hat, „das erste Klavierkonzert der Musikgeschichte in einem Satz vorzustellen“. Dafür spreche „neben der ungewöhnlichen Länge des Satzes der Umstand, dass in dieser Fassung motorische und lyrische Abschnitte sorgfältig ausbalanciert sind“. „Darüber hinaus“, fährt Dechant fort, „stellt der Satz gegenüber dem 5. Klavierkonzert eine deutliche Weiterentwicklung dar: Rhapsodische Abschnitte im Solopart wiederholen sich, die Bläser werden stärker herausgestellt, Abschnitte, in welchen das Tutti führt und das Klavier mit Akkordzerlegungen als Farbe integriert ist, weisen auf das Symphonische Konzert der zweiten Jahrhunderthälfte hin.“ Pianistin Sophie-Mayuko Vetter spricht von einem „konjunktivischen Klavierkonzert im Sinne von: Was wäre, wenn?“ Ausgehend vom Tonfall seiner Oper *Fidelio*, die Beethoven 1814 ein weiteres Mal überarbeitet hatte, klingt in der Musik gar schon die berühm-

te *Neunte Sinfonie* an. Hier ist dieses neue und neuartige Konzert von (Cook, Dechant und) Beethoven erstmals auf CD zu erleben.

KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER
NR. 2 B-DUR OP. 19

Das Klavierkonzert, das Beethoven über den längsten Zeitraum beschäftigte, war das der Entstehung nach erste, der Veröffentlichung nach jedoch zweite seiner fünf großen Klavierkonzerte: Erste Skizzen und Fragmente zu dem Werk datieren aus den Jahren ab 1786 in Bonn; eine vollständige, nicht überlieferte Urfassung lag spätestens 1790 vor. Quellenstudien zufolge nahm der Komponist 1793 und 1794 in Wien sowie bei einer Konzertreise im Oktober 1798 in Prag Revisionen vor. Noch für die späte Drucklegung im Jahr 1801 als Opus 19 plante Beethoven Änderungen, die dann aber unausgeführt blieben. So ergänzte er zu diesem Zeitpunkt nur noch die Solostimme: „... so war zu dem Konzerte in der Partitur die Klavirstimme meiner Gewohnheit nach nicht geschrieben, und ich schrieb sie jetzt erst“, ließ er den Verleger Franz Anton Hoffmeister in Leipzig wissen. Er selbst hatte als Solist natürlich keine Noten benötigt, seinen Part wahrscheinlich stets impro-

visiert. Das gilt erst recht für die Kadenzen. Die noch um 1809 hinzukomponierte Solokadenz zum ersten Satz dürfte Beethoven für seinen Gönner, Freund und prominentesten Klavierschüler, Erzherzog Rudolph von Österreich, geschaffen haben.

Das *B-Dur-Konzert* macht eindrucksvoll die künstlerische Entwicklung des jungen Beethovens vom Mozart nacheifernden, sich selbst mit Musik versorgenden reisenden Virtuosen zum eigenständigen Wiener Klassiker mit expressiverem, harmonisch reichem Tonfall hörbar. Referenzwerk ist dabei zunächst Mozarts letztes Klavierkonzert KV 595, an das Beethoven in Orchesterbesetzung (keine Klarinetten, Trompeten, Pauken) und Grundtonart, aber auch mit seinem lyrischen Grundton und der Frische der Erfindung anknüpft. In einer Frühfassung statete Beethoven sein Konzert darüber hinaus mit einem Rondo-Finale mit Andante-Einschub (WoO 6) aus, das sich an dem entsprechenden Schlusssatz aus Mozarts *Klavierkonzert Es-Dur* KV 482 orientierte.

Im einleitenden Sonatensatz bilden Orchester-Exposition, Solo-Exposition, Durchführung und Reprise vier etwa gleichlange Blöcke. Angehängt ist eine kurze Coda mit Solokadenz.

Im Gegensatz zu Mozarts Wiener Konzerten bringt die Orchester-Exposition in diesem Allegro con brio nur das Hauptthema – bestehend aus Dreiklangs-Fanfane und spielerischem Nachsatz. Das Seitenthema hingegen flicht das Orchester erst in die anschließende Solo-Exposition des Klaviers ein, die zudem gleichsam improvisatorisch mit neu gegliedertem Material einsetzt. Das dialogartig angelegte Adagio mutet durch die figurativen Arabesken des Klaviers fast schon romantisch an. Statt einer „richtigen“ Kadenz findet sich hier für den Solisten eine schlichte einstimmige Passage, die piano, doch „con gran espressione“ (mit großem Ausdruck) zu spielen ist. Das hier zu hörende endgültige Rondo-Finale bietet einen spritzigen Kehraus. Sein an einen Kuckucksruf erinnerndes Hauptthema erhält seinen besonderen Reiz dadurch, dass es gegen den Taktschwerpunkt betont wird.

KONZERT FÜR KLAVIER UND ORCHESTER „NR. 0“ ES-DUR WOO 4

Beethovens allererste produktive Auseinandersetzung mit der Gattung Klavierkonzert stammt von 1784 und damit aus der frühen Bonner Zeit des damals erst 13–14-jährigen Komponisten. Das daraus resultierende *Es-Dur-Konzert*

WoO 4 wird aufgrund der etablierten Nummerierungen für die späteren Konzerte umgangssprachlich als sein „Nulltes“ bezeichnet. Einzige historische Quelle für das Werk ist eine von Beethoven handschriftlich revidierte Abschrift der Klavierstimme, die womöglich als Direktionsstimme bei einer Aufführung gedient hat. Darin sind nach Art eines Klavierauszugs neben der Solostimme auch die Tutti-Passagen des Orchesters enthalten und mit Instrumentenangaben versehen.

Die angebrachten Korrekturen und Ergänzungen Beethovens zeigen, dass er schon in jungem Alter nachträglich an seinen Werken feilte, um sie auf den aktuellen Stand seiner musikalischen Vorstellungen und pianistischen Möglichkeiten zu bringen. Muster für dieses ausgesprochene Virtuosenkonzert war noch nicht Mozart, sondern Johann Christian Bach mit seinen Londoner Klavierkonzerten. Die Komposition atmet daneben im Orchestersatz auch Divertimento-Leichtigkeit und lässt das Klavier im reichverzierten zweiten Satz mit den Worten Sophie-Mayuko Veters „in schwärmerischer Belcanto-Manier“ singen: „Ich hatte Adelina Pattis Ornamentationskunst von Bellinis *Norma* im Ohr“, so die Pianistin.

Der Solopart lässt auf außergewöhnliche pianistische Fähigkeiten des jungen Beethoven schließen. Der Musikwissenschaftler Andreas Krause vermerkt dazu: „Gebrochene Akkorde und Oktaven bestimmen den ersten Satz, teils mit unangenehm weiten Lagen, sowie Tonleitern, mit Terzen angereichert. Der zweite, langsame Satz ist mit Figurationen in Zwei- und dreißigstel und Vierundsechzigstel auf dichteste Weise ausgestaltet, ein chromatischer Lauf durch drei Oktaven sowie zusätzliche Praller und Doppelschläge sind besonders auffällig. Eine ebenso virtuose Dauerbeschäftigung ist auch für den finalen Rondosatz auszumachen, bereits das anmutige Thema ist mit einer fast zu stürmisch, da weit gesetzten linken Hand unterlegt.“

Das *Es-Dur-Konzert* WoO 4 trägt in der Handschrift des jungen Beethoven den klassischen Titel „un Concert pour le Clavecin ou Forte-piano“ (ein Konzert fürs Cembalo oder Fortepiano). Auf dieser CD erklingt es tatsächlich im historischen Klanggewand, nämlich auf einem Hammerflügel des Londoner Klavierbauers John Broadwood aus dem Jahre 1806. Das Instrument von der Mildeburg im unterfränkischen Miltenberg am Main ist noch mit der

originalen Mechanik aus der Beethoven-Zeit ausgestattet, bei der, wie Sophie-Mayuko Vetter erklärt, „gleichsam jede Taste einen eigenen Charakter verkörpert“. Verglichen mit einem Hammerflügel mit modernisierter Mechanik handele es sich um „eine zickige Diva mit all ihren Reizen und Unberechenbarkeiten, die ein spontanes Reagieren in jeder Sekunde geradezu herausfordert.“ Auf der Aufnahme allerdings ist nur die strahlende Primadonna zu hören.

Klaus Stübler

BETWEEN TRADITION AND INNOVATION

In the customary assessment, Ludwig van Beethoven composed five piano concertos, numbered in chronological order from *Concerto No. 1* in C major, Op. 15, to *Concerto No. 5* in E-flat major, Op. 73. But both assumptions are not quite correct. Prior to the 'first' concerto, still in his time in Bonn the composer wrote the second concerto in B-flat major, which can be heard here. And there are additionally the two concertos on this CD that expand Beethoven's spectrum both further ahead and back.

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA NO. 6 IN D MAJOR, FRAGMENT

As a concert pianist, Beethoven also ranked among the outstanding musicians of his time. Johann Ferdinand von Schönfeld said of him in 1796, for instance, 'Beethoven is a musical genius. He is universally admired for his specific pace and for the exceptional difficulties he masters with such ease. For some time, he seems more than otherwise to have penetrated into the innermost sanctuary of art, marked by precision, sensitivity and taste, thus substantially heightening his fame'. However, for the fifth pi-

ano concerto by the 38-year-old his progressing deafness did not allow him to assume the soloist's part at a public performance with orchestra. Hence, it is all the more surprising that Beethoven once more embarked on a work for piano and orchestra five years later. At the end of 1814 and the beginning of 1815, he spent some time on this project, which might have become his sixth piano concerto.

What has been preserved are about 70 pages of sketches on a fast movement and, interestingly enough, even an extra 256-bar score autograph on 14-line notepaper (*MS Artaria 184*, today State Library for Prussian Cultural Property, Berlin), which, according to the Bonn musicologist Hermann Dechant, suggests 'that Beethoven's work on this music must have been quite advanced'. However, according to the British musicologist Nicholas Cook, the elaboration of the handwritten score extending from the beginning of the movement up to the middle of the solo exposition by the piano becomes more and more fragmentary, also containing 'signs of indecision or dissatisfaction on the composer's part'. There are, for instance, for in-

dividual passages alternative versions which are not compatible, but none of which are marked as being definitive, also crossed-out, but not replaced sections or even several corrections above one another. For whatever reasons, Cook thinks, Beethoven ultimately dropped the work.

Cook completed the torso, as, in his own words, it was 'one of the most substantial of Beethoven's unrealized conceptions'. Cook took a pragmatic approach: 'The aim is to create something that contains as high a proportion as possible of Beethoven's own music, and that gives listeners a snapshot of what was in Beethoven's mind before he gave up on the project'. Since Cook had to make several compositional decisions himself in the course of his work, he said straightforwardly, 'In other words Beethoven's *Sixth Piano Concerto* does not exist'. It would be lacking a slow middle section and a fast finale, as well.

Hermann Dechant, who subsequently provided Cook's reconstruction with a new cadenza and a new conclusion, is of a different opinion and sees the innovative Beethoven at work, who endeavoured 'to imagine the first piano concerto in music history in one movement'. Evidence of this was 'besides the unusual length of the

movement the fact that in this version motoric and lyrical sections are meticulously balanced'. 'In addition', Dechant continues, 'in comparison with the *Fifth Piano Concerto* the movement constitutes a clear further development: rhapsodic passages in the solo part are repeated, the brass is emphasized more and passages in which the tutti leads and the piano is integrated with arpeggios as colour point ahead to the symphonic concerto of the second half of the century'. Pianist Sophie-Mayuko Vetter speaks of a 'conjunctive piano concerto along the lines of "what if...?"' Starting from the diction of his opera *Fidelio*, which Beethoven revised once more in 1814, the music sounds a little like the famed *Ninth Symphony*. Here, this new and novel concerto by (Cook, Dechant and) Beethoven can be heard for the first time on CD.

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA
NO. 2 IN B-FLAT MAJOR, OP. 19

The piano concerto that occupied Beethoven for the longest period was chronologically the first, but the second of his five great piano concertos according to date of publication. First sketches and fragments for the work date from the years in Bonn after 1786. A complete, but not extant

original version had been finished by 1790 at the latest. According to source studies, the composer undertook revisions in Vienna in 1793 and 1794 and during a concert tour to Prague in October 1798. Beethoven planned to make modifications for the late publication as opus 19 in 1801, but did not do so. At this juncture, he merely added the solo part, '... so, contrary to my custom, the piano part for the concerto was not written in the score, and I only wrote it now', he informed the publisher Anton Hoffmeister in Leipzig. Of course, as a soloist he himself had not required any notes and had probably always improvised his part. This applied in particular to the cadenzas. The solo cadenza added by Beethoven to the first movement in 1809 was probably written for his patron, friend and most prominent piano pupil, Archduke Rudolph of Austria.

The *Concerto in B-flat major* impressively demonstrates young Beethoven's development from the travelling virtuoso emulating Mozart and providing himself with music to the autonomous Viennese Classicist with a more expressive and harmonically richer diction. The reference work is initially Mozart's final *Piano Concerto* K 595, which Beethoven draws on in the orchestration (no clarinets, trumpets, timpani) and ba-

sic key, but also in its lyrical atmosphere and the freshness of its imagination. In an early version, Beethoven additionally provided his concerto with a Rondo finale with an Andante insertion (WoO 6), which took its bearings from the final movement of Mozart's *Piano Concerto in E-flat major* K 482.

In the opening sonata movement, the orchestral exposition, the solo exposition, the development and the reprise form four, about equally long blocks. A short coda with a solo cadenza is added. Unlike Mozart's Viennese concertos, in this Allegro con brio the orchestral exposition only presents the main theme, consisting of a triad fanfare and a playful consequent. By contrast, the secondary theme only interposes the orchestra in the following solo exposition by the piano, which also opens with newly structured material as in an improvisation. The dialogue-like Adagio seems almost Romantic by virtue of the figurative arabesques on the part of the piano. Instead of a 'real' cadenza, for the soloist there is a simple, one-part passage, which must be played piano, but 'con gran espressione' (with great expressiveness). The definitive Rondo finale that can be heard here offers a spiky conclusion. Its main theme,

reminiscent of a cuckoo's call, is given its special charm by being stressed against the main accent of the bar.

CONCERTO FOR PIANO AND ORCHESTRA
'NO. 0' IN E-FLAT MAJOR, WO 4

Beethoven's very first treatment of the genre of the piano concerto dates from 1784 and hence from the only 13 or 14-year-old composer's early days in Bonn. Due to the established numbering of the later concertos, the resulting *Concerto in E-flat major*, WoO 4, is colloquially termed his 'zeroth'. The sole historical source for the work is Beethoven's handwritten, revised copy of a piano part, which may have served as the direction part for a performance. In the manner of a piano excerpt, it contains the solo part, the tutti passages for the orchestra and instrumental specifications.

Beethoven's corrections and additions show that he subsequently polished his works even at a youthful age, so as to bring them up-to-date with his musical ideas and pianistic potential. The pattern for this decidedly virtuoso concerto did not yet come from Mozart, but from Johann Christian Bach's London piano concertos. In its orchestration, the composition also breathes

Divertimento-like lightness, allowing the piano to sing in the richly embellished second movement, in Sophie-Mayuko Vetter's words 'in gushing bel canto manner': 'I had Adelina Patti's ornamentation art of Bellini's *Norma* in my ears', as the pianist says.

The solo part allows the conclusion to be drawn that the young Beethoven had exceptional pianistic skills. The musicologist Andreas Krause comments, 'Broken chords and octaves determine the first movement, sometimes enriched by challengingly wide registers and scales with thirds. The second, slow movement is composed with figurations in thirty-seconds and sixty-fourths in the densest manner, and a chromatic run through three octaves and additional upper mordents and relishes are particularly striking. A similarly virtuoso permanent occupation can also be discerned in the final Rondo movement, and even the appealing theme is underlaid by an almost too stormy left hand, because it is stretched so far'.

In young Beethoven's handwriting, the *Concerto in E-flat major*, WoO 4, bears the classical heading 'un Concert pour le Clavecin ou Forte-piano' (a concerto for the harpsichord or fortepiano). On this CD, it can really be heard

in period garb, i.e. on a fortepiano made by the London piano manufacturer John Broadwood in 1806. The instrument from the Mildenburg in Miltenberg/Main in Lower Franconia is still provided with the original mechanics from Beethoven's days, on which, as Sophie-Mayuko Vetter explains, 'almost every key has its own character'. Compared with a fortepiano with modernized mechanics, it is 'a fickle old diva with all her charms and waywardness, provoking spontaneous responses almost every second'. But only the radiant star can be heard on the recording.

Klaus Stübler



SOPHIE-MAYUKO VETTER

Sophie-Mayuko Vetter gilt als eine der vielseitigsten und bemerkenswertesten Pianisten ihrer Generation. Auf vielen internationalen Podien hat sie ihr umfangreiches Repertoire vom Frühbarock bis zur Avantgarde unter Beweis gestellt. So trat sie als Solistin renommierter Orchester auf und gastiert bei namhaften Festivals wie Salzburger Festspielen, Klavierfestival Ruhr, Raderbergkonzerte Deutschlandfunk, Albert-Konzerte Freiburg, Münchener Biennale, Blackheath Halls Series London oder Opera City Hall Series Tokyo.

Sie erhielt in Japan seit dem vierten Lebensjahr Klavier-, Violin- sowie Kompositionsunterricht und schrieb in den Folgejahren eine 150-seitige Serie von Obertonduetten. Bis 1996 gab sie gemeinsam mit ihrem Vater Michael Vetter Konzerte und Meisterkurse als Obertonsängerin – Einflüsse, die ihr Klangempfinden als Pianistin in besonderer Weise geprägt haben.

Mit sechs Jahren übersiedelte sie nach Deutschland und gab ihren Debut-Klavierabend in Salzburg. Seither wurde sie bis 2001 von Edith Picht-Axenfeld an historischen Tasteninstrumenten unterrichtet. Dies führte zu

einer Duopartnerschaft mit Rainer Kussmaul, die seit 1999 bis heute eine intensive Inspiration für sie bedeutet.

Drei Jahre nach der Übersiedlung wurde sie in die Vorklasse der Musikhochschule Freiburg aufgenommen, wo sie u.a. bei Vitaly Margulis (Klavier), Robert Hill (Historische Tasteninstrumente) sowie bei Hans Heinrich Eggebrecht und Claus-Steffen Mahnkopf (Musikwissenschaft) studierte. Nachdem sie ihre Aufbaustudien mit Auszeichnung abschloss, ging sie nach London, um weitere Impulse durch Peter Feuchtwanger zu empfangen.

Seit der WDR ihren Kompositionen für Klavier eine Sendung widmete, ist sie bei Rundfunk- und Fernsehproduktionen von DLF, SWR, BR, MDR, RBB, Tokyo FM, Radio Television Hongkong, ORF, DRS und BBC London als Interpretin und Autorin zu Gast. Eine internationale Resonanz bekam ihr umfangreiches Rundfunkprojekt „Musik und Lyrik der japanischen Moderne – eine Symbiose“ gemeinsam mit Rainer Kussmaul für den BR.

Ihrer ersten CD im Alter von 15 Jahren mit den 24 Préludes von Chopin folgten bisher mehr als ein Dutzend weitere CD-Veröffentlichungen.

Sie selbst gibt mittlerweile weltweit Meisterkurse für Pianisten und ist musikwissenschaftlich für renommierte Rundfunkanstalten und Verlage tätig, etwa als Gründungsmitglied der Zeitschrift „Musik & Ästhetik“.

Sie arbeitete mit Komponisten wie Stockhausen, Otte, Ruzicka oder Pousseur zusammen und hat zahlreiche ihr gewidmete Werke uraufgeführt, so etwa das Klavierkonzert von Mahnkopf mit dem RSO Wien bei den Salzburger Festspielen.



Sophie-Mayuko Vetter is one of the most versatile and remarkable pianists of her generation. With her comprehensive repertoire ranging from the early Baroque to the avant-garde, she has proven herself on many international stages. She has been a soloist with various renowned orchestras and a guest at well-known festivals such as the Salzburg Festivals, Ruhr Piano Festival, Rader-

berg Concerts (Deutschlandfunk), Albert Concerts Freiburg, Munich Biennale, Blackheath Halls Series London and Opera City Hall Series Tokyo.

She received lessons in piano, violin and composition in Japan from the age of four and in the ensuing years wrote a 150-page series of overtone duets. Until 1996, she gave concerts together with her father Michael Vetter and masterclasses as an overtone singer – influences that have dominated her sensitivity to sound as a pianist in a very special way.

At the age of six, she moved to Germany and gave her début piano recital in Salzburg. She then received lessons from Edith Picht-Axenfeld on historic keyboard instruments until 2001. This led to the formation of a partnership with Rainer Kussmaul in 1999 that has been and remains an incredible inspiration to her.

Three years after her move to Germany, she was accepted into the preparatory class at the Musikhochschule Freiburg where she studied with Vitaly Margulis (piano), Robert Hill (historic keyboard instruments), Hans Heinrich Eggebrecht and Claus-Steffen Mahnkopf (music theory). After she completed her postgraduate studies with distinction, she moved to Lon-

don to deepen her knowledge in studies with Peter Feuchtwanger.

Ever since WDR dedicated a programme to her piano compositions, she has been in demand for radio and television productions by DLF, SWR, BR, MDR, RBB, Tokyo FM, Radio Television Hong Kong, ORF, DRS and BBC London, both as an interpreter and composer. Her extensive radio project “The music and lyrics of Japanese modernity – a symbiosis” with Rainer Kussmaul for the BR was well received internationally. Her first CD comprising 24 Préludes by Chopin at the age of 15 has been followed by more than a dozen CD releases to date.

The artist herself now gives masterclasses for pianists and works for renowned radio broadcasters and publishers as a musicologist, e.g. as a founding member of the magazine “Music & Aesthetics”.

She has worked with composers such as Stockhausen, Otte, Ruzicka and Pousseur and has premièred many of the works dedicated to her, such as the piano concerto by Mahnkopf with the RSO Vienna at the Salzburg Festival.

PETER RUZICKA

Peter Ruzicka studierte in München, Hamburg und Berlin Musik- und Rechtswissenschaft. Hans Werner Henze und Hans Otte gaben seinen Kompositionsstudien entscheidende Impulse. Nach seiner Tätigkeit als Intendant des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin 1979–1987 leitete er 1988–1997 die Hamburgische Staatsoper, 2001–2006 die Salzburger Festspiele, 1996–2014 als Nachfolger von Hans Werner Henze die Münchner Biennale und seit 2015 gemeinsam mit Christian Thielemann die Osterfestspiele Salzburg. Als Komponist trat er u.a. mit den Opern *Celan* (Dresden, 2001) und *Hölderlin* (Berlin, 2008) hervor. Als Dirigent leitete Peter Ruzicka weltweit führende Orchester, wie etwa das Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, die Wiener Symphoniker, die Staatskapelle Dresden, das Gewandhausorchester Leipzig, die Münchner Philharmoniker, alle deutschen Rundfunk-Sinfonieorchester, das Orchestre Symphonique de Montréal, das China Philharmonic Orchestra und das Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo.



Peter Ruzicka studied music and law in Munich, Hamburg and Berlin. Hans Werner Henze and Hans Otte had a decisive influence on his compositional studies. Following his period as

director of the Deutsches Symphonie Orchester Berlin from 1979–1987, he led the Hamburg Staatsoper from 1988–1997, the Salzburg Festival from 2001–2006, was successor to Hans Werner Henze at the Munich Biennale from 1996–2014 and has been co-director of the Salzburg Easter Festival alongside Christian Thielemann since 2015. As a composer, his works include the operas *Celan* (Dresden, 2001) and *Hölderlin* (Berlin, 2008). As a conductor, Peter Ruzicka conducts leading orchestras across the world such as the Koninklijk Concertgebouworkest Amsterdam, the Vienna Symphony Orchestra, Staatskapelle Dresden, Gewandhausorchester Leipzig, Munich Philharmonic, all German Radio Symphony Orchestras, Orchestre Symphonique de Montréal, China Philharmonic Orchestra and the Yomiuri Nippon Symphony Orchestra Tokyo.

SYMPHONIKER HAMBURG

Als Orchester für alle Hamburgerinnen und Hamburger verstehen sich die Symphoniker Hamburg seit ihrer Gründung 1957. Die Heimat des Konzertorchesters war schon immer die traditionsreiche Laeiszhalle. Seit der Eröffnung der Elbphilharmonie heißt es »Symphoniker Hamburg – Laeiszhalle Orchester«.

Hier gestalten die Symphoniker mit ihrem Intendanten Daniel Kühnel beliebte Abonnementreihen und Sonderkonzerte wie etwa Stummfilme mit live gespielter Filmmusik. Auch regelmäßige Opernaufführungen in Staatsoper oder Musikhochschule sowie die sommerlichen Open-Air-Konzerte im Innenhof des Rathauses gehören zu den Höhepunkten des Jahres. An der Spitze des Orchesters steht seit der Saison 2018/19 der weltweit gefeierte Opern- und Konzertdirigent Sylvain Cambreling, der auf den im Juni 2017 verstorbenen Sir Jeffrey Tate nachfolgte und der für seine mitreißenden, ideen- und farbenreichen Aufführungen international größte Anerkennung erfährt.

Mit Konzerten auf höchstem Niveau sind die Symphoniker Hamburg in den vergangenen

Jahrzehnten zu einem essentiellen Bestandteil des städtischen Musiklebens geworden. Dieser Anspruch spiegelt sich in durchdachten Programmen und der gezielten Auswahl von Solisten und langfristigen künstlerischen Partnern wie Martha Argerich. Die Symphoniker verstehen sich als »denkendes Orchester« und wollen zusammen mit allen anderen Akteuren der Hamburger Musikwelt ihrer Stadt eine eigene musikalische Stimme geben. Mit einem breitgefächerten Education-Angebot sind sie in der ganzen Stadt präsent, und auf nationalen und internationalen Tourneen tragen sie den Klang Hamburgs in die Welt. Im Juni 2018 fand erstmals das Martha Argerich Festival der Symphoniker Hamburg statt, das im Juni 2019 eine Neuauflage erfuhr.

THE HAMBURG SYMPHONY ORCHESTRA

Since being established in 1957, the Hamburg Symphony Orchestra have understood themselves to be the orchestra for all the residents of Hamburg. The home of the concert orchestra has always been the tradition-steeped Laeisz Hall. Since the inauguration of the *Elbphilharmonie*, they have been called 'The Hamburg Symphony Orchestra – Laeisz Hall Orchestra'.

Here, the symphony orchestra and their artistic director Daniel Kühnel perform popular subscription series and special concerts such as silent movies with live soundtracks. Regular opera performances in the State Opera or music academy as well as the summer open-air concerts in the inner courtyard of the City Hall rank among the highlights of the year. Since the 2018/19 season, the orchestra has been headed by the worldwide celebrated opera and concert conductor Sylvain Cambreling, who succeeded Sir Jeffrey Tate following the latter's death in June 2017 and who has received widespread international acclaim for his thrilling, imaginative and colourful performances.

With top-quality concerts, over the past decades the Hamburg Symphony Orchestra have become an essential component of music life in the city. This claim is mirrored in sophisticated programmes and the deliberate selection of soloists and long-term artistic partners such as Martha Argerich. The Hamburg Symphony Orchestra see themselves as being a 'thinking orchestra' and in conjunction with all the other players on the Hamburg music scene seek to give their city its own musical voice. They are present throughout the city with a broad educational programme and they transport the sound of Hamburg out into the world on national and international tours. In June 2018, the Martha Argerich Festival of the Hamburg Symphony Orchestra took place for the first time and was repeated in June 2019.

EBENFALLS ERHÄLTlich | ALSO AVAILABLE



OC 1849

IMPRESSUM

© 2019 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2019 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Klavier | Piano: Steinway D-592.131^r, Hamburg 2012

Hammerflügel | Fortepiano: Broadwood, London 1806

Stimmung und instrumententechnische Betreuung | Concert technician Klavier | Piano: Thomas Lepler; Hammerflügel |

Fortepiano: Ulrich Weymar

Tonmeister | Recording Supervision & Mastering: Christoph Martin Frommen

Toningenieur | Recording Engineer: Ulrich Lorscheider

Verlag | Publisher: ALBA Music Press, Amsterdam | Albersen Verhuur B.V.'s Gravenhage (Editor: Brautigam), Kadenz |

Cadenza: Hess | Beethoven (Track 5-7); Breitkopf & Härtel KG (Track 2-4), Kadenzen | Cadenzas: Beethoven;

APOLLON Musikoffizin OHG (Track 1), Kadenz | Cadenza: Dechant

Aufnahme | Recording: 25. & 28.2.2019, 14. & 15.5.2019, Laeiszhalle, Hamburg (natural acoustics without manipulation)

Produzent | Producer: Symphoniker Hamburg

Ausführender Produzent | Executive Producer: Dieter Oehms

Fotos | Photographs: Wilfried Beege (cover & booklet), J. Konrad Schmidt (orchestra)

Christoph Martin Frommen (fortepiano)

Editorial: Christel Knorrn

Design: Verena Vitzthum

WWW.OEHMSCCLASSICS.DE

GEFÖRDERT DURCH:



Die Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

OEHMS
CLASSICS

OC 1710