



A close-up photograph showing a person's hands using a caliper to measure the thickness of a wooden piano lid. The lid is made of light-colored wood with visible grain and joints. The hands are positioned at the top edge of the lid, and the caliper is held vertically to take a measurement.

MOZART PIANO CONCERTOS
Nos 17 in G major & 26 in D major *Coronation*

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453 (Bärenreiter) 26'46

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| ① | I. <i>Allegro</i> | 10'43 |
| ② | II. <i>Andante</i> | 8'31 |
| ③ | III. <i>Allegretto – Presto</i> | 7'24 |

PIANO CONCERTO No. 26 IN D MAJOR, K 537 (Bärenreiter) 27'31 ‘CORONATION CONCERTO’

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| ④ | I. <i>Allegro</i> | 12'33 |
| ⑤ | II. <i>Larghetto</i> | 4'46 |
| ⑥ | III. <i>Allegretto</i> | 10'05 |

Cadenzas: W. A. Mozart (K 453), Ronald Brautigam (K 537)

TT: 55'04

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*
DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Forte piano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 21)

Two schools of thought dominated late eighteenth-century perceptions of the concerto. On the one hand, there were those who felt that the concerto was nothing more than a vehicle for soloistic virtuosity (this was not intended to be a flattering comment). On the other, there were those who celebrated that very virtuosity as the epitome of what a concerto should be. Johann Karl Friedrich Triest believed that only about one in a hundred concertos could lay any claim to artistic value, the rest being merely grounds for lavish virtuosity. Dittersdorf implies that blame for this cult of the virtuoso lay at the door of Italian composers, and flatly refused to take some early advice to model his concertos on those for violin by Lolli (1725–1802), resolving to do exactly the opposite and cut a more dignified figure.

Mozart tended towards a similar view, eschewing mere virtuosity for a creative dialogue between the soloist and the orchestra in a world that parallels very closely that of his contemporary chamber music with piano (for instance the piano trios and quartets). His earliest advocate as a concerto writer, Heinrich Christoph Koch, explained in his *Musikalisches Lexicon* of 1802 that Mozart's concertos exemplified that 'passionate sense of dialogue between the player and the accompanying orchestra... something similar to a tragedy of the ancients.'

The slow movement of the **G major Concerto**, K 453, expresses Koch's notion of the passionate dialogue exactly. Here the soloist and orchestra face each other in a delicate courtship ritual, the action unfolding in broad tableaux, at times calm and serene. The deployment of colour (including woodwind colour), register, texture and especially chromatic harmony is sometimes harnessed to passionate expressive effect. At the return of the opening theme, the subtle alterations to the chordal support for the theme almost presage the world of Schubert.

Elsewhere throughout this sunny work the dialogic urge expresses itself most especially in its involvement of the woodwind instruments (flutes, oboes and

bassoons vying for attention along with the piano) as soloists whose appearances flit in and out of the texture. But while the focus is largely on integration of the piano and the orchestra in the first movement, Mozart reminds us from time to time that the two camps always retain separate identities by making sure that there are certain materials that the piano and orchestra never share – notably a dramatic outburst in E flat in the opening tutti. The last movement is one of only two of Mozart's concerto finales cast as a set of variations. Rather as in the case of his solo piano variations, the finale develops the *bourrée*-like theme at a helter-skelter pace, so that within a variation or two the variety of character which Mozart takes his listeners through has severed any direct connection back to the theme. It is an operatic journey, in fact, as if a scene is unfolding on stage. The movement ends with a quasi-ensemble finale straight out of the world of opera buffa – a genre with which Mozart was soon to take Vienna by storm.

Completed on 12th April 1784, the G major Piano Concerto was the second Mozart had written for his pupil Barbara Ployer (K 449 in E flat was the first). It was performed by her in the Viennese suburb of Döbling on 13th June that year. (Rather charmingly, about a fortnight before Ployer's performance, Mozart noted in his diary that his pet starling had learned to sing the theme of the finale's variations.) Mozart sent the autograph of this work to his father along with three other of his concertos in mid-May 1784. No one knows quite when Leopold returned it, though return it he did as it was among the bundle of concerto autographs sold by Mozart's widow Constanze to Johann Anton André in 1799. Curiously, it remained in the André family archive until 1854 (when it passed to the ownership of the Berlin State Library, from where it was transferred, after World War II, to the Jagiellonian Library in Kraków, Poland). In many of its details the autograph differs from the early editions and copies known to survive (the first edition dates from 1787). Evidently Mozart had little

if anything to do with the preparation of these early sources.

Mozart's personal Thematic Catalogue (which he had been keeping since shortly before the composition of the G major Concerto) tells us that the **D major Concerto**, K 537, was completed on 24th February 1788. Probably Mozart originally envisaged that he would perform the D major piece during the 1788 Vienna season. There are, however, no documented performances dating from that time and the earliest mention is of a performance at Dresden on 14th April 1789, when Mozart played it at the Dresden Court. According to the title page of the edition produced subsequently by André (1794), the work was 'performed by the composer at Frankfurt-am-Main on the occasion of the Coronation of Emperor Leopold II' – hence the concerto's nickname, 'Coronation'. That is not entirely correct, however, for Mozart's performance was not part of the official coronation festivities (much to Mozart's displeasure) but occurred instead about a week later at the Frankfurt Municipal Playhouse (15th October 1790). This coronation 'fringe' performance was a success in terms of prestige, or so Mozart wrote to his wife that same day, but a miserable failure financially.

The 'Coronation' Concerto is rather unusual in that the autograph does not consistently notate woodwind and brass parts. The trumpet and timpani parts are described in his Thematic Catalogue as 'ad libitum' and for much of the time they are notated at the extreme top and bottom of the stave braces in Mozart's autograph, as if they were something of an afterthought. (Interestingly, it has been proposed that the woodwind parts are also 'ad libitum', which would make this work analogous to the 'a quattro' concertos, K 413–15, that Mozart had composed to be performable just with string quartet in 1782–83. Even the solo keyboard part is sketchy (the left hand staves are blank throughout the slow movement). Indeed, it is possible that the left-hand part in André's edition is largely by him rather than Mozart. For instance, in the first movement, the piano

enters at bar 81, but there is no left-hand accompaniment notated in Mozart's autograph until bar 108. And there are some quite extended stretches of the finale without left-hand support notated in Mozart's manuscript. This casual-seeming approach would have been no barrier to performance by Mozart, of course, as he would have simply improvised the missing left-hand part. But the fact that it could be left out entirely for passages lasting thirty or more bars might be taken as a hint as to the kind of texture Mozart envisaged for this work – generally melodic, with chordal support rather than complex and contrapuntal.

© 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 40 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 Mo-

nod, 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.

Was man unter der Gattung (Solo-)Konzert zu verstehen habe, darüber war das späte 18. Jahrhundert geteilter Meinung: Während die einen in ihm ein reines Vehikel solistischer Virtuosität sahen (und dies war nicht schmeichelhaft gemeint), feierten die anderen ebendiese Virtuosität als Inbegriff eines idealen Konzerts. Johann Karl Friedrich Triest glaubte, dass gerade einmal eines von hundert Konzerten Anspruch auf künstlerischen Wert erheben könne, wohingegen die übrigen lediglich den Anlass für virtuose Ausschweifungen böten. Dittersdorf gab italienischen Komponisten die Schuld an diesem Virtuosenkult und schlug den Ratschlag, seine ersten Konzerte dem Muster der Violinkonzerte von Lolli (1725–1802) nachzubilden, in den Wind; stattdessen tat er das genaue Gegenteil, indem er eine gediegene Form entwickelte.

Mozart neigte zu einer ähnlichen Ansicht, setzte er doch an die Stelle bloßer Virtuosität den kreativen Dialog zwischen Solist und Orchester, der auch seine damalige Kammermusik mit Klavier prägt (zum Beispiel die Klaviertrios und -quartette). Der fröhteste Verfechter seines konzertanten Schaffens, Heinrich Christoph Koch, erläuterte in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802, Mozarts Konzerte verkörperten exemplarisch jene „leidenschaftliche Unterhaltung des Concertpielers mit dem ihn begleitenden Orchester“, die „viele Aehnlichkeit mit der Tragödie der Alten“ habe.

Der langsame Satz des **G-Dur-Konzerts KV 453** veranschaulicht Kochs Idee der „leidenschaftlichen Unterhaltung“ trefflich. Solist und Orchester begegnen sich hier in zartem Liebeswerben, die Handlung entfaltet sich in breiten Tableaus, bisweilen ruhig und gelassen. Mozart setzt Klangfarbe (einschließlich Holzbläser), Register, Textur und besonders die chromatische Harmonik zu leidenschaftlich expressiven Wirkungen ein. Bei der Wiederkehr des Anfangsthemas weisen die subtilen Veränderungen der akkordischen Begleitung geradezu auf Schubert voraus.

An anderer Stelle in diesem lichten Werk äußert sich der dialogische Impuls besonders in der solistischen Einbindung der Holzblasinstrumente (Flöten, Oboen und Fagotte wetteifern mit dem Klavier um Aufmerksamkeit), deren Auftritte die Textur durchhuschen. Wiewohl der Fokus im ersten Satz vor allem auf der Verflechtung von Klavier und Orchester liegt, erinnert Mozart uns von Zeit zu Zeit daran, dass beide Seiten auch weiterhin getrennte Identitäten besitzen: Bestimmte Elemente sind nur dem Klavier bzw. nur dem Orchester vorbehalten – vor allem der dramatische Ausbruch in Es-Dur im Eingangsstutti. Der letzte Satz ist einer von nur zwei Variationen-Finalsätzen in Mozarts Konzerten. Ähnlich wie in seinen Klaviersolovariationen entwickelt Mozart das bourréeartige Thema in halsbrecherischem Tempo, so dass die Charaktervielfalt, die Mozart den Hörer durchleben lässt, nach ein oder zwei Variationen jegliche direkte Verbindung mit dem Ausgangsthema vergessen lässt. Es ist eine operngleiche Reise, bei der sich auf der Bühne eine Szene zu entfalten scheint. Der Satz endet mit einem Ensemble geradewegs aus der Welt der Opera buffa – ein Genre, mit dem Mozart alsbald Wien im Sturm erobern sollte.

Das am 12. April 1784 vollendete G-Dur-Klavierkonzert ist das zweite Konzert (nach dem Konzert KV 449), das Mozart für seine Schülerin Barbara Poyer geschrieben hat; sie spielte es bei der Uraufführung im Wiener Vorort Döbling am 13. Juni desselben Jahres. (Zwei Wochen zuvor notierte Mozart in seinem Ausgabenbuch, dass sein neu erworbenes Haustier – ein Star – das Thema des Variationenfinals nahezu richtig singen gelernt hatte!) Mozart sandte das Autograph des Werkes zusammen mit drei anderen seiner Konzerte Mitte Mai 1784 an seinen Vater. Es ist nicht bekannt, wann Leopold es zurückschickte, jedenfalls gehörte es zu dem Bündel Konzertautographen, das Mozarts Witwe Constanze im Jahr 1799 dem Verleger Johann Anton André verkaufte; eigenartigerweise blieb es bis 1854 im Archiv der Familie André (um dann in den Besitz der

Berliner Staatsbibliothek überzugehen, von wo aus es nach dem Zweiten Weltkrieg in die Jagiellonische Bibliothek nach Krakau verlagert wurde). In vielen Details unterscheidet sich das Autograph von den erhaltenen Abschriften und frühen Druckausgaben (die erste Ausgabe stammt aus dem Jahr 1787). Offenbar war Mozart kaum – wenn überhaupt – an der Herstellung dieser frühen Quellen beteiligt.

Mozarts eigenhändigem Werkverzeichnis (das er kurz vor der Komposition des G-Dur-Konzerts angefangen hatte) entnehmen wir, dass das **D-Dur-Konzert KV 537** am 24. Februar 1788 abgeschlossen wurde. Wahrscheinlich hatte er zunächst geplant, es 1788 in Wien aufzuführen. Es gibt jedoch keine dokumentierten Aufführungen aus dieser Zeit; die früheste Erwähnung ist auf den 14. April 1789 datiert, als Mozart es am Dresdner Hofe spielte. Laut Titelblatt der André-Ausgabe aus dem Jahr 1794 wurde das Konzert „anlässlich der Krönung Kaiser Leopolds II. vom Komponisten in Frankfurt am Main aufgeführt“, woher sein Beiname „Krönungskonzert“ stammt. Das ist allerdings nicht ganz korrekt, denn die Aufführung war (sehr zum Missfallen Mozarts) nicht Teil der offiziellen Krönungsfeierlichkeiten, sondern fand gut eine Woche später, am 15. Oktober 1790 im Frankfurter Stadttheater statt. Das Konzert im Umfeld der Krönung gestaltete sich, wie Mozart noch am selben Tag an seine Frau schrieb, „von Seiten der Ehre herrlich, aber in Betreff des Geldes mager“.

Im Autograph des „Krönungskonzerts“ sind die Holz- und Blechbläserstimmen ungewöhnlicherweise nicht einheitlich notiert. Trompeten- und Paukenstimmen sind in seinem Werkverzeichnis als „ad libitum“ vermerkt und im Autograph weitgehend am äußersten oberen und unteren Rand des System notiert, als ob es sich um einen nachträglichen Einfall handelte. (Interessanterweise wurde behauptet, dass auch die Holzbläserstimmen „ad libitum“ zu verstehen seien, analog zu den „a quattro“-Konzerten KV 413–415, die Mozart

1782/83 nur mit Streichquartettbegleitung versehen hatte. Selbst der Solopart des Klaviers ist lückenhaft; im langsamen Satz ist die linke Hand durchweg unnotiert. Es ist durchaus möglich, dass die Partie der linken Hand in Andrés Ausgabe weitgehend von André selber und nicht von Mozart stammt. Beispielsweise setzt das Klavier im ersten Satz in Takt 81 ein, in Mozarts Autograph aber fehlt bis Takt 108 jegliche Begleitung der linken Hand. Zudem gibt es einige ziemlich umfangreiche Passagen im Finale, bei denen Mozarts Autograph keine linke Hand vorsieht. Diese nachlässige Praxis stellte für Mozart bei Aufführungen natürlich kein Problem dar; er hat die fehlenden Partien der linken Hand einfach improvisiert. Der Umstand aber, dass man ihre Notation dreißig oder mehr Takte lang aussetzen konnte, kann als ein Hinweis auf die hier ins Auge gefasste Satztechnik genommen werden: Mozart ging es dabei vornehmlich um Melodie undakkordische Begleitung, weniger um Komplexität und Kontrapunkt.

© 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 Hog-

wood, 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 40 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 *Fanfare*: „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 breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika 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.

Deux écoles de pensées au sujet de la conception du concerto dominaient à la fin du dix-huitième siècle. D'un côté, celle qui considérait que le concerto n'était rien de plus qu'un véhicule pour l'exhibition de la virtuosité du soliste (ce qui ne se voulait pas un trait positif). De l'autre, celle qui célébrait cette virtuosité en tant que symbole même de ce que devait être un concerto. Johann Karl Friedrich Triest croyait qu'un seul concerto sur cent pouvait prétendre à quelque valeur artistique, le reste n'étant qu'un prétexte pour étalage de virtuosité. Dittersdorf insinuait que le blâme de ce culte de la virtuosité devait être rejeté sur les compositeurs italiens et refusa net les conseils qu'il reçut tôt dans sa carrière de prendre modèle sur les concertos pour violon de Lolli (1725–1802) et se résolut à faire exactement le contraire et de produire quelque chose qui soit digne.

Mozart avait adopté une telle conception, rejetant la virtuosité pure au profit d'un dialogue entre le soliste et l'orchestre dans un monde qui reproduisait en parallèle celui de sa musique de chambre avec piano composée à la même époque, comme les trios et les quatuors. Le premier admirateur des concertos de Mozart, Heinrich Christoph Koch, expliqua dans son *Musikalisches Lexicon* de 1802 que les concertos de Mozart illustraient «un sens passionné du dialogue entre le soliste et l'orchestre qui accompagne (...) quelque chose de semblable aux tragédies de l'Antiquité.»

Le mouvement lent du **Concerto en sol majeur**, K. 453 illustre exactement cette notion de dialogue passionné exposée par Koch. Le soliste et l'orchestre se font ici face dans un jeu de séduction délicate, leurs gestes se déployant au sein de tableaux de grande dimension, parfois calmes et sereins. Le déploiement de couleurs (incluant celles des bois), de registres, de textures et, tout particulièrement, de l'harmonie chromatique est mis à contribution à des fins expressives passionnées. À la réexposition du thème d'ouverture, les altérations subtiles

apportées à son accompagnement en accords semble annoncer Schubert.

Un peu partout à travers cette œuvre ensoleillée, l'urgence du dialogue s'exprime plus particulièrement avec la participation des bois (les flûtes, les hautbois et les bassons rivalisent avec le piano pour retenir l'attention) traités en solistes et qui vont et viennent au sein de la texture. Mais alors que dans le premier mouvement l'accent est mis sur l'intégration du piano et de l'orchestre, Mozart nous rappelle de temps en temps que les deux camps conservent toujours leur identité distincte en s'assurant de l'existence de matériau que le piano et l'orchestre ne partagent jamais, notamment le sursaut dramatique en mi bémol dans le tutti d'ouverture. Le dernier mouvement est l'un de deux seuls finales pour lequel Mozart dans ses concertos pour piano recourt à la forme du thème et variations. Comme dans le cas de ses variations pour piano seul, le finale développe un thème rappelant une bourrée à un rythme si accéléré qu'en moins d'une variation ou deux, la variété des climats que Mozart a traversé n'a plus aucun lien avec le thème original. Il s'agit en fait d'une exploration à la manière d'un opéra, comme si une scène se déroulait sur une scène. Le mouvement se termine avec un finale qui rappelle un ensemble tout droit sorti de l'univers de l'opéra-bouffe, un genre avec lequel Mozart allait bientôt prendre Vienne d'assaut.

Terminé le 12 avril 1784, le Concerto pour piano en sol majeur est le second que Mozart a composé pour son élève Barbara Ployer (l'autre étant le K. 449 en mi bémol). Elle le joua dans la banlieue viennoise de Döbling le 13 juin de la même année. Détail charmant : quinze jours avant l'exécution de Ployer, Mozart nota dans son journal que son chardonneret avait appris à chanter le thème du finale. Mozart envoya vers la mi-mai 1784 la partition autographe de son concerto à son père avec trois autres œuvres. Personne ne sait à quel moment Leopold la retourna bien que l'on sache qu'il le fit car l'œuvre faisait partie du lot de manuscrits de concertos que la veuve de Mozart, Constance, vendit à Johann

Anton André en 1799. La partition du concerto demeura curieusement dans les archives de la famille André jusqu'en 1854 alors qu'elle fut remise à la Bibliothèque d'état de Berlin avant de finalement passer, après la Seconde Guerre Mondiale, à la Bibliothèque Jagellon à Cracovie à Pologne. L'autographe diffère en de nombreux endroits des premières éditions et les copies qui nous sont parvenues (la première édition date de 1787). Manifestement, Mozart n'eut que peu à voir avec la préparation de ces anciennes sources.

Le Catalogue thématique personnel de Mozart (qu'il avait commencé à utiliser peu avant la composition du Concerto en sol majeur) nous apprend que le **Concerto en ré majeur K. 537** fut terminé le 24 février 1788. Mozart avait probablement d'abord envisagé de jouer l'œuvre à Vienne au cours de la saison 1788. On ne retrouve cependant aucune source confirmant qu'une exécution eut lieu cette année-là et le témoignage le plus ancien en relation avec cette œuvre rapporte une exécution à Dresde le 14 avril 1789 alors que Mozart la joua à la cour locale. Selon la première page de l'édition publiée chez André en 1794, l'œuvre «a été executé par l'Auteur à Francfort sur le Mein, à l'occasion du Couronnement de l'Empereur Leopold II» d'où le surnom de Concerto du «Couronnement». Ce qui n'est cependant pas tout à fait juste car l'exécution de Mozart ne faisait pas partie des festivités officielles autour du couronnement (au grand dam du compositeur) mais eut plutôt lieu une semaine plus tard au Théâtre municipal de Francfort le 15 octobre 1790. Si cette exécution «off» remporta du succès au niveau du prestige, selon ce que Mozart écrivit à sa femme plus tard la même journée, elle fut néanmoins un échec complet au niveau financier.

Un aspect du Concerto du «Couronnement» est quelque peu inhabituel : la partition autographe ne présente pas une notation constante des bois et des cuivres. Les parties de trompette et de timbales sont décrites dans son Catalogue thématique comme «ad libitum» et sont notées la plupart du temps tout en haut

ou tout en bas des portées dans l'autographe de Mozart comme si elles lui étaient venues après coup. Il est intéressant de noter qu'on a cru que les parties des bois étaient également « *ad libitum* » ce qui aurait fait de cette œuvre une parente des concertos « *a quattro* » K. 413–15 que Mozart destinait à une exécution avec un quatuor à cordes en 1782–83. Même la partie de piano est à peine esquissée : la main gauche fait complètement défaut tout au long du mouvement lent. Il est en effet possible que la partie de main gauche dans l'édition d'André ait été complétée par l'éditeur plutôt que par Mozart. Par exemple, dans le premier mouvement, le piano n'entre qu'à la mesure 81 mais il n'y a pas d'accompagnement de la main gauche dans l'autographe de Mozart jusqu'à la mesure 108. Il existe également de longs passages dans le finale sans la main gauche. Cette approche en apparence cavalière ne causait évidemment pas de problème à une exécution par Mozart lui-même puisqu'il n'avait qu'à improviser la partie manquante de la main gauche. Mais le fait que cette partie ait pu faire défaut dans des passages de trente mesures ou davantage peut être interprété comme une indication de la texture que Mozart souhaitait pour cette œuvre : le plus souvent mélodique avec un accompagnement en accords plutôt que complexe et contrapuntique.

© 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 quarante 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 MIDEM Classical Award en 2010.

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

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècle, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à

l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également 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 meilleurs critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre également au répertoire contemporain américain moins connu et a assuré de nombreuses créations dont plusieurs ont été radiodiffusées ou filmées pour la télévision. Il a également abordé avec enthousiasme le répertoire oublié du passé et a réalisé de nombreux enregistrements et dirigé de nombreux concerts consacrés à celui-ci. En plus de son travail avec le Kölner Akademie, Michael Alexander Willens s'est produit à titre de chef invité en Allemagne, en Hollande, au Brésil et en Israël.

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

Violin I	Rodolfo Richter <i>leader</i> Frauke Heiwolt Marie-Luise Hartmann Luna Oda Anna-Maria Smerd Dorothee Mühliesen Bettina Ecken John Meyer	Flute Oboe Bassoon Horn	Martin Sandhoff Jose Maria Domenech Lafont Alexander Vos Carles Cristobal Ferran Tomasz Wesołowski Bart Aerbydt Gijs Laceulle
Viola	Cosima Nieschlag Sara Hubrich	Trumpet	Hannes Rux Almut Rux
Cello	Viola de Hoog Julie Maas	Timpani	Christoph Nünchert
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

'If you prefer your Mozart concertos played on period instruments,
you're unlikely to find better performances than these.' *BBC Music Magazine*

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

„Mit einem untrüglichen Gespür für große Gesten und Subtilitäten
sowie für hoch gespannte Tempi ...“ *Klassik-Heute.de*

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

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

RECORDING DATA

Recording:	July 2011 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer:	Ingo Petry
Sound engineer:	Thore Brinkmann
Piano technician:	Egon Zähringer
Equipment:	Neumann microphones; RME Mibstasy 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: Nora Brandenburg 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-1944 SACD © & ® 2012, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Cover: *From Forest to Concert Hall – build your own fortepiano.*
Step 3: Find an original instrument – by a master-builder –
and measure it in detail.

BIS-1944