



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 1 – 4 *Pasticcio Concertos*

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS



MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

	PIANO CONCERTO NO. 3 IN D MAJOR, K ₄₀	12'56
1	I. <i>Allegro maestoso</i>	4'58
2	II. <i>Andante</i>	3'36
3	III. <i>Presto</i>	4'17
	PIANO CONCERTO NO. 1 IN F MAJOR, K ₃₇	15'50
4	I. <i>Allegro</i>	4'50
5	II. <i>Andante</i>	4'32
6	III. <i>Allegro</i>	6'24
	PIANO CONCERTO NO. 2 IN B FLAT MAJOR, K ₃₉	16'25
7	I. <i>Allegro spiritoso</i>	4'53
8	II. <i>Andante staccato</i>	7'40
9	III. <i>Molto allegro</i>	3'48

	PIANO CONCERTO NO. 4 IN G MAJOR, K ₄₁	12'07
10	I. <i>Allegro</i>	5'05
11	II. <i>Andante</i>	3'05
12	III. <i>Molto allegro</i>	3'52

TT: 58'34

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

Cadenzas: W. A. Mozart (K 40), Ronald Brautigam (K 37, 39 & 41)

INSTRUMENTARIUM

Paul McNulty 2007, after Johann Andreas Stein 1788 (see page 24)

This disc concludes the series of Mozart's piano concertos from Ronald Brautigam and Die Kölner Akademie. For a complete listing please see page 26.

The four so-called ‘pasticcio’ concertos on this disc precede any of Mozart’s original piano concertos (the earliest of which is that in D major, K 175, completed in December 1773). They are each transcriptions of ‘accompanied sonatas’ for keyboard and violin by composers whose works he had first encountered as a child during an extended European tour (1763–66): Johann Schobert (c. 1740–1809), Leontzi Honauer (1737–c. 1790), Johann Gottfried Eckard (1735–1809) and Hermann Friedrich Raupach (1728–78). Perhaps the exercise was suggested to Mozart by his father as part of the gradual process of his musical instruction, building on earlier experiences of composing in relatively large-scale forms such as the sonata (some of which had already been published) and symphony. Although the material is not wholly Mozart’s, the composition of concerted movements out of pre-existing sonatas demonstrates even at this early stage (1767) a sure grasp of the contrasting functions of different themes, modulating passages, cadential closure, types of texture and, especially, the power of dialogue in creating a musical narrative.

It was not until the early 20th century that these concertos were recognized as transcriptions of other composers’ work. All of the pioneers of Mozart research (Jahn, Köchel and André) assumed these pieces were evidence of the young composer’s brilliance in the concerto genre; K 37, 39, 40 and 41 were included within the old Breitkopf & Härtel Mozart *Gesamtausgabe* in 1877 as original works. It was only some thirty years later, when two French musicologists, Théodore de Wyzewa and George de Saint-Foix, began work on a comprehensive survey of Mozart’s life and work (published in five volumes between 1912 and 1946) that doubts began to surface. In 1909 Wyzewa and Saint-Foix revealed that the second movement of K 39 was based on the first movement of Schobert’s sonata Op. 17 No. 2, leading to further exploration of these concertos as being possibly arrangements, rather than original compositions. Such suspicions were soon confirmed,

and the two French authors were able to announce that they had uncovered the source of five more movements among the sonatas of Honauer and Eckard. Raupach was found to be the composer of four further movements. In the third edition of the Köchel Catalogue (1937) a further movement was discovered to be the work of C. P. E. Bach; only in 2000 was the one remaining piece of the jigsaw put into place by Gregory Butler: the *Andante* of K 37 was shown to be the joint work of Mozart and his father (and actually the earliest extant concerto movement at least partly composed by Mozart). In summary the origins are as follows:

K	First movement	Second movement	Third movement
37	Raupach Op. 1 No. 5/i	Mozart and his father	Honauer Op. 2 No. 3/i
39	Raupach Op. 1 No. 1/i	Schobert Op. 17 No. 2/i	Raupach Op. 1 No. 1/iii
40	Honauer Op. 2 No. 1/i	Eckard Op. 1 No. 4*	C. P. E. Bach Wq 117/26*
41	Honauer Op. 1 No. 1/i	Raupach Op. 1 No. 1/ii	Honauer Op. 1 No. 1/iii

*entire – a single-movement work

The autograph manuscripts of each of these pasticcio concertos survive, allowing us to date these composition exercises (if that is what they were) quite precisely: K 37, April 1767; K 39, June 1767; K 40 and K 41, July 1767. It may well be that there was an additional practical reason for producing the works; perhaps the prospect of a performance by the 11-year-old boy was envisaged at which his talent as both performer and composer could be exhibited in the concerto genre (one possible occasion, suggested by the editor of these works for the *Neue Mozart-Ausgabe*, was the Mozart family's brief stay in Brno in October 1767, thus avoiding an outbreak of smallpox in Vienna). In fact, the handwriting of both Mozart and his father occurs in the autograph manuscripts, perhaps a clue that these were not wholly the youngster's own unaided work. There are frequent corrections by Leo-

pold of his son's musical notation, especially in the first and second movements of the first pasticcio, K 37. Given that these were the boy's first forays into the concerto genre, it is unsurprising that he needed some help; in one sense, these four works bear a trace of Mozart's composition lessons with his father.

Mozart's strategy, in converting the original sonatas into concertos, was to add tutti passages to the pre-existing material, creating a form that relies fundamentally upon the alternation of extended blocks of sound (contrasting solo and tutti sections), while also featuring more intimate dialogue between the partners. In all the first movements – all of which are in sonata form – Mozart adds four tuttis, beginning with an introduction based on the opening material of the original, but scored for the tutti of strings, woodwinds and horns, holding to the tonic and sometimes incorporating a strong cadence, newly composed (K 37, K 40). Following the first solo entry (which, as in the original, includes the essential modulation out of the home key), there is normally a codetta (=the second tutti) in the dominant key, reinforcing the modulation; sometimes this is a restatement of the opening idea (K 37, K 39, K 40), or else derived from a subsidiary theme within the original sonata exposition (K 41). Towards the end of the movement there is a freely-composed tutti passage leading to the conventional 6/4 chord, followed by a cadenza; and the movement is rounded off by a repetition (or adaptation) in the tonic of the codetta passage that had been introduced earlier (K 39, K 41), or else a reprise of some other material from the tutti introduction.

Mozart quite rigorously respects the original sequence of ideas from the sonata models, but intervenes more drastically in some cases than in others in the way in which he adapts the material to the concerto form. Mozart sometimes needed to take the initiative in inserting material in the right key because the sonatas from which he was working did not adhere to the 'standard' format that by this time had become familiar. In the first movement of K 39, for instance (based on Raupach's

Sonata in B flat, Op. 1 No. 1), he needed to give a clear sense of thematic recapitulation at the start of the third tutti despite the fact that at the analogous point in Raupach there is no actual return of the opening theme. Whether the need for such interventions was noticed originally by Mozart, or whether they were suggested to him by his father, must remain speculation.

Slow movements and finales in these pasticcio concertos tend to hold quite closely to the models: with the exception of additional opening and closing tuttis, the extended quotations from the original sonatas remain relatively undisturbed. Interestingly, the autograph manuscript of K37's *Andante* is significantly different in its appearance from those of the other pasticcios, strong evidence that in this case, we are looking at a composing score, rather than the record of an arrangement.

Throughout these delightful works, the composer's early mastery of keyboard writing shines through. In the original 'accompanied sonatas', the violin part rarely takes a melodic lead. In fact, it often supplies harmonic filling, or else contributes a kind of 'pedal effect' with frequent long notes held throughout an arpeggio passage on the keyboard, supplying continuity of tone that was lacking on the harpsichord. Mozart rarely changes the original keyboard figuration, but carefully notes its idiom, convincingly extending passagework into longer phrases, or diverting it into new tonal regions. Mindful of the greater opportunities for colourful dialogue in a larger ensemble context, he is careful to design his keyboard textures, and choice of register, in such a way that they make a distinctive impact when set against a fuller chordal body of sound.

© **John Irving 2016**

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. 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 Barock-orchester, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. The more than 60 titles released so far include the piano concertos by Mendelssohn and Beethoven and, on the fortepiano, the complete solo piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, his recordings of Beethoven's sonatas have been described in the American magazine *Fanfare* as a 'cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' Released as a boxed set in 2014, the recordings have won the Dutch Edison Klassiek Award, as well as a Jahrespreis from the German Record Critics' Award Association.

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 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 in German and internationally. Many of these have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 40 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. Future plans include tours throughout Europe, South America, North America, Asia and the Middle East.

www.koelnerakademie.com

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

Die vier sogenannten „Pasticciokonzerte“ auf dieser SACD sind alle vor Mozarts originalen Klavierkonzerten (deren ältestes das 1773 fertiggestellte D-Dur-Konzert KV 175 ist) entstanden. Es handelt sich zumeist um Bearbeitungen von „begleiteten Sonaten“ für Tasteninstrument und Violine aus der Feder von Komponisten, deren Werken er zum ersten Mal im Kindesalter auf einer ausgedehnten Europa-Tournee (1763–66) begegnet war: Johann Schobert (ca. 1740–1809), Leontzi Honauer (1737–ca. 1790), Johann Gottfried Eckard (1735–1809) und Hermann Friedrich Raupach (1728–1778). Vielleicht hatte Mozarts Vater ihm diese Übung im Rahmen der sukzessiv voranschreitenden Ausbildung aufgetragen, baute sie doch auf früheren Kompositionserfahrungen mit relativ großen Formaten wie der Sonate (einige davon waren bereits veröffentlicht worden) und der Symphonie auf. Auch wenn das Material nicht ganz auf Mozart zurückgeht, zeigt die Komposition von Konzertsätzen nach vorhandenen Sonaten bereits in diesem frühen Stadium (1767) ein sicheres Gespür für Themenkontraste, Modulationen, Kadenzwirkungen, Texturen und, vor allem, die Bedeutung des Dialogs beim Aufbau einer musikalischen Erzählung.

Dass diese Konzerte Bearbeitungen von Werken anderer Komponisten waren, stellte sich erst zu Beginn des 20. Jahrhunderts heraus. Alle Pioniere der Mozartforschung (Jahn, Köchel und André) werteten diese Stücke als Beweis für die Brillanz des jungen Komponisten im Umgang mit der Konzertform; in der alten Mozart-Gesamtausgabe bei Breitkopf & Härtel firmierten KV 37, 39, 40 und 41 im Jahr 1877 noch als Originalwerke. Rund dreißig Jahre danach, als die beiden französischen Musikwissenschaftler Théodore de Wyzewa und George de Saint-Foix die Arbeit an einem umfassenden Überblick über Mozarts Leben und Werk aufnahmen (er erschien zwischen 1912 und 1946 in fünf Bänden), kamen erste Zweifel auf. 1909 wiesen Wyzewa und Saint-Foix nach, dass der zweite Satz des Konzerts KV 39 auf dem ersten Satz von Schoberts Sonate op. 17 Nr. 2 basierte,

worauf weitere Forschungen der Vermutung nachgingen, dass es sich bei diesen Konzerten nicht um Originalkompositionen, sondern um Bearbeitungen handele. Dieser Verdacht erhärtete sich zusehends, und die beiden französischen Autoren konnten bald verkünden, dass sie die Quellen zu fünf weiteren Sätzen in Sonaten von Honauer und Eckard gefunden hatten. Als Komponist von vier weiteren Sätzen wurde Raupach identifiziert. Die dritte Auflage des Köchel-Verzeichnisses (1937) benannte C. P. E. Bach als Urheber eines weiteren Satzes; erst im Jahr 2000 fand Gregory Butler das letzte noch fehlende Teil des Puzzles: Das *Andante* von KV 37 konnte als Gemeinschaftskomposition von Mozart und seinem Vater (und tatsächlich als der früheste wenigstens teilweise von Mozart selber stammende Konzertsatz) identifiziert werden. Zusammengefasst stellt sich die Quellenlage folgendermaßen dar:

K	Erster Satz	Zweiter Satz	Dritter Satz
37	Raupach op. 1 Nr. 5/I	Mozart und Vater	Honauer op. 2 Nr. 3/I
39	Raupach op. 1 Nr. 1/I	Schobert op. 17 Nr. 2/I	Raupach op. 1 Nr. 1/III
40	Honauer op. 2 Nr. 1/I	Eckard op. 1 Nr. 4*	C. P. E. Bach, Wq 117/26*
41	Honauer op. 1 Nr. 1/I	Raupach op. 1 Nr. 1/II	Honauer op. 1 Nr. 1 /III

*einsätziges Werk

Da sämtliche Pasticciokonzerte im Autograph überliefert sind, können wir diese Kompositionsübungen (wenn es sich denn um solche handelte) recht genau datieren: KV 37: April 1767; KV 39: Juni 1767; KV 40 und 41: Juli 1767. Es ist gut möglich, dass es für diese Werke einen weiteren praktischen Entstehungsanlass gab: Vielleicht sollte der 11-jährige Junge bei einem Konzert seine Talente als Interpret wie als Komponist im Konzertgenre vorführen. (Eine mögliche, vom Herausgeber dieser Werke in der *Neuen Mozart-Ausgabe* angeführte Gelegenheit war der kurze Aufent-

halt der Familie Mozart in Brno [Brünn] im Oktober 1767 auf der Flucht vor einer in Wien ausgebrochenen Blatternepidemie.) Tatsächlich findet sich in den Autographen sowohl Mozarts Handschrift wie die seines Vaters, was ein Hinweis darauf sein könnte, dass der junge Mozart die Stücke nicht ganz ohne Hilfe umgearbeitet hat. Häufig wird die Notation des jungen Mozart von Leopold verbessert, vor allem in den ersten beiden Sätzen des ersten Pasticcios, KV 37. Angesichts des Umstands, dass es sich um seine ersten Vorstöße in das Konzertgenre handelt, überrascht es nicht, dass er etwas Mithilfe benötigte; in gewisser Hinsicht also zeigen diese vier Werke Spuren von Mozarts Kompositionsunterricht bei seinem Vater.

Mozarts Strategie bei der Umarbeitung der Originalsonaten zu Konzerten bestand darin, das bereits vorhandene Material um Tutti-Passagen zu erweitern und auf diese Weise eine Form zu erzeugen, die vor allem auf dem Wechsel erweiterter Klangblöcke beruht (Solo- und Tutti-Kontrast), aber auch intimere Dialoge der Partner enthält. In sämtlichen ersten Sätzen – alle in Sonatenhauptsatzform – fügt Mozart vier Tuttis hinzu und beginnt mit einer Einleitung, die auf dem Eingangsmaterial des Originals basiert, aber für ein Tutti aus Streichern, Holzbläsern und Hörnern gesetzt ist; sie hält sich an die Tonika und sieht verschiedentlich eine neu komponierte Vollkadenz vor (KV 37 & 40). Auf die erste Solo-Passage (die, wie im Original, nachhaltig von der Grundtonart wegmoduliert) folgt normalerweise eine Codetta (= zweites Tutti) auf der Dominante, um die Modulation zu unterstreichen; sie greift das erste Thema auf (KV 37, 39 & 40) oder leitet sich von einem Nebenthema der originalen Sonatenexposition ab (KV 41). Gegen Ende des Satzes ist ein frei komponierter Tutti-Abschnitt eingeschoben, der zu einem Quartsextakkord führt, auf den, wie üblich, die Solokadenz folgt; der Satz wird schließlich durch eine Wiederholung (bzw. Adaption) der Codetta (KV 39 & 41) oder eine Reprise von anderem Material aus der Tutti-Einleitung abgerundet.

Mozart respektiert die originale Themenfolge der Sonaten durchaus, schaltet

sich aber durch die Art und Weise, in der er das Material der Konzertform anpasst, mal mehr, mal weniger nachdrücklich ein. Weil die Originalsonaten nicht immer der zu seiner Zeit gebräuchlichen „Standardform“ entsprachen, war Mozart mitunter gezwungen, Material in der richtigen Tonart einzufügen. Im ersten Satz von KV 39 etwa (er basiert auf Raupachs Sonate B-Dur op. 1 Nr. 1), musste er zu Beginn des dritten Tutti den Eindruck einer Themenreprise verstärken, da Raupach an der entsprechenden Stelle keine Themenwiederholung vorgesehen hatte. Ob diese Interventionen von Mozart selber als notwendig erachtet oder ihm von seinem Vater vorgeschlagen wurden, bleibt Spekulation.

Die langsamen Sätze und Finali in diesen Pasticciokonzerten halten sich in der Regel recht eng an ihre Vorlagen: Von zusätzlichen Anfangs- und Schluss-Tuttis abgesehen, werden die umfangreichen Zitate aus den Originalsonaten kaum je verändert. Interessanterweise unterscheidet sich das Autograph des *Andante* aus KV 37 in seiner äußeren Erscheinung signifikant von den anderen Pasticciokonzerten, was ein deutlicher Beleg dafür ist, dass wir es in diesem Fall mit einer Kompositions-partitur und nicht mit der Niederschrift einer Bearbeitung zu tun haben.

Jedes dieser reizvollen Werke bekundet, wie früh der Komponist Mozart den Umgang mit Tasteninstrumenten beherrschte. In den originalen „begleiteten Sonaten“ übernimmt die Violine selten die Melodiestimme; stattdessen liefert sie häufig harmonische Füllstimmen oder aber unterstützt Arpeggien im Tasteninstrument mit einer Art „Orgelpunkt“ aus Haltetönen, die für jene Klangkontinuität sorgen, die dem Cembalo fehlt. Selten ändert Mozart die originale Figuration des Tasteninstruments, berücksichtigt vielmehr sorgsam deren Idiomatik und dehnt auf überzeugende Weise Passagenwerk zu längeren Phrasen aus oder überführt es in neue klangliche Regionen. Im Bewusstsein der erweiterten Möglichkeiten, die ein größeres Ensemble für farbenreiche Dialoge bietet, achtet er sehr genau auf die Wahl der Texturen und Register des Soloinstruments, damit es auch vor dem

Hintergrund eines volleren akkordischen Klangkörpers einen distinkten Eindruck hervorruft.

© John Irving 2016

John Irving ist Autor mehrerer Bücher über Mozart, u. a. „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 Hollands geehrt. Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer und Edo de Waart auf. Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Hammerklavier entwickelt und konzertiert 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-Élysées auf.

Im Jahr 1995 begann Ronald Brautigams Zusammenarbeit mit BIS; zu den mehr als 60 seither veröffentlichten Einspielungen zählen die Klavierkonzerte von Mendelssohn und Beethoven sowie, auf dem Hammerklavier, sämtliche Klaviersolowerke von Mozart und Haydn. Über seine Einspielung der Beethoven-Sonaten – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Zyklus, der die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Die 2014 als

Box-Set veröffentlichten Aufnahmen wurden mit dem holländischen Edison Klassiek Award sowie dem Jahrespreis der deutschen Schallplattenkritik ausgezeichnet.

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. Für seine außergewöhnlichen Konzerte in aller Welt hat das Orchester herausragende Kritiken erhalten. Viele dieser Konzerte wurden live im Rundfunk übertragen oder für das Fernsehen aufgezeichnet. Die Kölner Akademie hat mehr als 40 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Konzertreisen nach Südamerika und Nordamerika sowie in den Nahen und den Fernen Osten befinden sich in Vorbereitung.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA und in Asien

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 von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens' großes Interesse gilt auch weniger bekannten Werken der Vergangenheit, die er in Ersteinstrumenten vorlegt und in Konzerten aufführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien, Kanada und Israel geleitet.

Les quatre concertos dits «pasticcios» que l'on retrouve sur cet enregistrement précèdent tous les concertos pour piano originaux de Mozart (dont le plus ancien était celui en ré majeur, K. 175, terminé en décembre 1773). Ces concertos sont tous des transcriptions de «sonates accompagnées» pour instrument à clavier et violon composées par des compositeurs dont Mozart avait découvert les œuvres durant son enfance lors d'une importante tournée à travers l'Europe (1763–66) : Johann Schobert (vers 1740–1809), Leontzi Honauer (1737–vers 1790), Johann Gottfried Eckard (1735–1809) et Hermann Friedrich Haupach (1728–78). Cet exercice de transcription lui a peut-être été suggéré par son père en tant que technique progressive d'apprentissage de son éducation musicale, s'appuyant sur des expériences antérieures de composition d'œuvres ayant adopté des formes relativement importantes comme la sonate (certaines avaient déjà été publiées) et la symphonie. Bien que le matériel ne soit pas entièrement de Mozart, la composition de mouvements concertants à partir de sonates préexistantes témoigne, même à ce stade précoce (1767), d'une maîtrise des fonctions contrastantes des différents thèmes, des passages modulants, des formules cadentielles, des types de textures et, tout particulièrement, de la puissance du dialogue en créant un jeu narratif musical.

On ne verra en ces concertos des transcriptions d'œuvres écrites par d'autres compositions qu'au début du vingtième siècle. Tous les pionniers de la recherche consacrée à Mozart tels Jahn, Köchel et André supposaient que ces pièces constituaient des preuves de la brillance du jeune compositeur dans le genre du concerto. Les concertos K. 37, 39, 40 et 41 avaient été inclus dans l'ancienne édition des œuvres complètes de Mozart publiée en 1877 chez Breitkopf & Härtel en tant qu'œuvres originales. Ce n'est qu'une trentaine d'années plus tard, alors que deux musicologues français, Théodore de Wyzewa et George de Saint-Foix, commencèrent leur recherche exhaustive consacrée à la vie et à l'œuvre de Mozart (dont les résultats

seront publiés en cinq volumes entre 1912 et 1946), que les doutes commencèrent à apparaître. En 1909, Wyzewa et Saint-Foix révélèrent que le second mouvement du K. 39 était basé sur le premier mouvement de la sonate op. 17, n° 2 de Schobert ce qui entraîna d’autres recherches sur ces concertos afin de déterminer s’il s’agissait d’arrangements plutôt que de compositions originales. Ces soupçons allaient bientôt être confirmés et les deux auteurs purent annoncer qu’ils avaient découvert la source de cinq autres mouvements parmi les sonates d’Honauer et Eckard. Il s’avérera que Raupach était le compositeur de quatre autres mouvements. Dans la troisième édition du catalogue Köchel (1937), un autre mouvement fut découvert au sein des œuvres de Carl Philipp Emmanuel Bach et ce n’est qu’en 2000 que la pièce manquante du puzzle fut trouvée par Gregory Butler : il a été démontré que l’*Andante* du K. 37 était une œuvre collective de Mozart et de son père (et est en fait le plus ancien mouvement de concerto composé, du moins en partie, par Mozart). En résumé, les origines de ces concertos apparaissent comme suit :

K.	Premier mouvement	Second mouvement	Troisième mouvement
37	Raupach op. 1, n° 5/i	Mozart et son père	Honauer op. 2, n° 3/i
39	Raupach op. 1, n° 1/i	Schobert op. 17, n° 2/i	Raupach op. 1, n° 1/iii
40	Honauer op. 2, n° 1/i	Eckard op. 1, n° 4*	C. P. E. Bach, Wq 117/26*
41	Honauer op. 1, n° 1/i	Raupach op. 1, n° 1/ii	Honauer op. 1, n° 1/iii

*au complet : œuvre en un seul mouvement.

Les manuscrits autographes de chacun de ces concertos pasticcios nous sont parvenus ce qui nous a permis de dater ces exercices de composition (s’il s’agit bien de cela) de manière assez précise : K. 37 : avril 1767, K. 39 : juin 1767, K. 40 et K. 41 : juillet 1767. Il pourrait également y avoir une raison derrière la production de ces œuvres : on entrevoyait peut-être des perspectives de concerts donnés par le

garçon âgé d'onze ans qui permettraient de faire étalage de ses talents à la fois d'interprète et de compositeur dans le genre du concerto (une telle occasion, ainsi que le suggère l'éditeur de ces œuvres pour la nouvelle édition des œuvres complètes, a pu survenir lors du bref séjour de la famille Mozart à Brno en octobre 1767 afin d'éviter l'épidémie de varicelle qui sévissait alors à Vienne). En réalité, les écritures de Mozart et de son père apparaissent dans le manuscrit autographe, un indice qui démontre peut-être qu'il ne s'agit pas d'arrangements réalisés seul par le jeune compositeur. On retrouve de nombreuses corrections de la main de Leopold dans la notation de son fils, en particulier dans le premier et le second mouvement du K. 37, le premier pasticcio. Si l'on tient compte du fait qu'il s'agissait des premiers pas du jeune garçon dans le genre du concerto, on ne s'étonnera donc pas qu'il ait pu avoir besoin d'aide. D'une certaine manière, ces quatre œuvres portent la trace des leçons de composition de Mozart avec son père.

La stratégie poursuivie par Mozart en transformant les sonates originales en concertos consistait à ajouter des passages tutti au matériel déjà existant créant ainsi une forme qui repose pour l'essentiel sur une alternance de blocs sonores développés (solo contraignant et tutti) tout en présentant des dialogues intimes additionnels entre les interprètes. Dans les premiers mouvements de ces concertos, qui adoptent tous la forme sonate, Mozart ajoute quatre tutti qu'il fait précéder d'une introduction basée sur le matériau introductif de l'original qu'il arrange pour un ensemble de cordes, de bois et de cors qui demeure dans la tonalité de la tonique et qui incorpore parfois une cadence marquante, nouvellement composée (K. 37 et K. 40). Après la première intervention solo (qui, comme dans l'original, inclut la modulation essentielle vers une autre tonalité) la codetta (=le second tutti) suit habituellement dans la tonalité de la dominante et souligne la modulation. Il s'agit parfois d'une réexposition de l'idée introductrice (K. 37, K. 39 et K. 40) ou d'une dérivation du thème secondaire qui survient au sein de l'exposition de la sonate

originale (K.41). Vers la fin du mouvement, on retrouve un passage tutti composé librement qui mène à l'accord de sixte et quarte traditionnel, suivi de la cadence. Le mouvement est ensuite conclut par une répétition (ou une adaptation) dans la tonalité du passage de la codetta qui a été introduit plus tôt (K.39, K.41) ou la reprise d'autres matériels provenant de l'introduction tutti.

Mozart suit presque scrupuleusement la séquence d'idées originale du modèle de la sonate mais son intervention est plus importante dans certains cas où il adapte le matériel pour lui faire adopter la forme d'un concerto. Mozart dut parfois prendre l'initiative d'insérer du matériel dans la bonne tonalité dans le cas où la sonate sur laquelle il travaillait n'adhérait pas au format « standard » qui était devenu courant à cette époque. Ainsi dans le premier mouvement du K.39 (basé sur la sonate en si bémol op. 1, n° 1 de Raupach), il dut clarifier la récapitulation thématique au début du troisième tutti malgré le fait qu'à cet endroit, dans la sonate originale de Raupach, on ne retrouve pas de véritable retour du thème introductif. On ne sait si un tel besoin d'intervenir fut ressenti par Mozart lui-même ou s'il lui fut suggéré par son père.

Les mouvements lents et les finales de ces concertos pasticcios ont tendance à suivre les modèles de près : à l'exception des tuttis introductifs et conclusifs additionnels, les citations développées des sonates originales demeurent le plus souvent telles quelles. Il est intéressant de noter que dans le manuscrit autographe du K.37, l'*Andante* diffère considérablement au niveau de son apparence de ceux des autres pasticcios, une preuve solide démontrant que nous sommes ici en présence de la partition d'une composition plutôt que d'un arrangement.

Tout au long de ces œuvres plaisantes, la maîtrise précoce de l'écriture pianistique est manifeste. Dans la « sonate accompagnée » originale, la partie de violon ne joue que rarement le premier rôle au niveau mélodique. En fait, cet instrument apporte souvent un « remplissage » harmonique ou fournit une sorte de pédale avec

de longues notes tenues tout au long d'un passage en arpèges au piano et procure ainsi une continuité sonore dont le clavecin était incapable. Mozart ne change que rarement la conception pianistique mais tient soigneusement compte de leur caractère, développe de manière convaincante certains passages vers des phrases plus longues ou les oriente vers de nouvelles régions tonales. Conscient du plus grand nombre de possibilités pour un dialogue coloré dans le contexte d'un effectif plus grand, il prend soin de concevoir ses textures pianistiques et de choisir leur registre de manière à ce qu'elles s'illustrent lorsqu'elles sont mises en opposition avec les accords produits par un ensemble instrumental plus important.

© *John Irving 2016*

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

L'un des meilleurs musiciens de Hollande, **Ronald Brautigam** est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais aussi pour l'éclectisme de ses intérêts en musique. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux États-Unis, notamment avec Rudolf Serkin. Il a reçu en 1984 le Nederlandse Musiekprijs, le prix musical le plus important de Hollande. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens sous la direction de chefs tels Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer et Edo de Waart.

En plus de jouer sur des instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une passion pour le pianoforte et s'est produit en compagnie d'orchestres aussi importants que l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, le Freiburger Barockorchester, le Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS a débuté en 1995. Parmi les soixante enregistrements parus à ce jour, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn et de Beethoven et, sur piano-forte, l'intégrale de la musique pour piano seul de Mozart ainsi que celle de Haydn. Toujours sur piano-forte, son enregistrement des sonates de Beethoven a été salué 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. » Parue dans un coffret en 2014, cette intégrale a remporté le prix hollandais Edison Klassiek ainsi que le prix annuel de l'Association des critiques de disque allemands.

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 été loué par la critique pour ses extraordinaires exécutions sur la scène mondiale. Plusieurs d'entre elles ont été retransmises en direct alors que de d'autres ont été filmées pour la télévision. En 2016, la Kölner Akademie avait réalisé plus de quarante premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Asie ainsi qu'au Moyen-Orient.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2010), a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard 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, aux États-Unis ainsi qu'en Asie et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre 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 en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque et dirigé plusieurs 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, au Canada, et en Israël.

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

PAUL McNULTY 2007, AFTER JOHANN ANDREAS STEIN 1788

Johann Andreas Stein (1728–92) was an outstanding German maker of keyboard instruments, and an important figure in the history of the piano. After an apprenticeship with J. A. Silbermann in Strasbourg, he opened his own workshop in Augsburg, where in 41 years he built around 700 fortepianos. His contributions to the design of the so-called ‘Viennese’ fortepiano were praised by Mozart, who wrote to his father: ‘now I much prefer Stein’s instruments, for they damp ever so much better...’ J. A. Stein was the founder of an important piano-making dynasty, his daughter Nannette setting up a workshop in Vienna under her married name, Streicher. The Streicher firm built pianos for Beethoven, among others, and remained in business until 1894.



Compass: FF – f^3

Sustaining knee lever

Material: cherry

Measurements: 214cm/98cm/25cm, 65k

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Cordula Breuer
Gudrun Knop

Oboe

Marcel Ponseele
Taka Kitazato

Horn

Ulrich Hübner
Karen Hübner

Trumpet

George Buddrus
Norbert Vohn

Violin

Catherine Martin *leader*
Frauke Heiwolt
Marie-Luise Hartmann
Luna Oda
Anna Maria Smerd
Andreas Hempel
Katarina Todorovic

Viola

Bettina Ecken
Mareike Neumann

Cello

Alexander Scherf
Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer

MOZART · COMPLETE PIANO CONCERTOS · RONALD BRAUTIGAM

- BIS-1794 SACD PIANO CONCERTOS No. 9 IN E FLAT MAJOR, K 271, 'JEUNE HOMME'
No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386
Editor's Choice *Luister* · 5 stelle *Musica* · Double 5 star review *BBC Music Magazine*
- BIS-1894 SACD PIANO CONCERTOS No. 24 IN C MINOR, K 491 · No. 25 IN C MAJOR, K 503
'10' *Klassik-Heute.de* · Disco excepcional *Scherzo*
- BIS-1944 SACD PIANO CONCERTOS No. 17 IN G MAJOR, K 453 · No. 26 IN D MAJOR, K 537, 'CORONATION'
'10' *Klassik-Heute.de*
- BIS-1964 SACD PIANO CONCERTOS No. 19 IN F MAJOR, K 459 · No. 23 IN A MAJOR, K 488
Klangtipp *Stereoplay*
- BIS-2014 SACD PIANO CONCERTOS No. 20 IN D MINOR, K 466 · No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595
'10' *Klassik-Heute.de* · Luister 10 *Luister*
- BIS-2044 SACD PIANO CONCERTOS No. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456 · No. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482
Editor's Choice *Gramophone* · 'IRR Outstanding' *International Record Review*
- BIS-2054 SACD PIANO CONCERTOS No. 14 IN E FLAT MAJOR, K 449 · No. 21 IN C MAJOR, K 467
RECITATIVE AND RONDO: CH'IO MI SCORDI DI TE? K 505
with CAROLYN SAMPSON *soprano*
- BIS-2064 SACD PIANO CONCERTOS No. 15 IN B FLAT MAJOR, K 450 · No. 16 IN D MAJOR, K 451
RONDO IN D MAJOR, K 382
5 stelle *Musica*
- BIS-2074 SACD PIANO CONCERTOS No. 13 IN C MAJOR, K 415 · No. 11 IN F MAJOR, K 413
No. 8 IN C MAJOR, K 246
- BIS-2084 SACD PIANO CONCERTOS No. 5 IN D MAJOR, K 175 · No. 6 IN B FLAT MAJOR, K 234
THREE CONCERTOS AFTER J. C. BACH, K 107

Besides the 28 solo concertos recorded by Ronald Brautigam and Die Kölner Akademie, Mozart composed two further piano concertos: Concerto in F major for three pianos 'Lodron', K 242 ('No. 7') and Concerto in E flat major for two pianos, K 365 ('No. 10'). These have previously been recorded by Ronald Brautigam, with Alexei Lubimov and Manfred Huss as co-soloists, accompanied by Haydn Sinfonietta Wien (BIS-1618).

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: August 2015 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2016
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Daria Petrillo
Back cover photo: © Jan Verbeek
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2094 © & © 2016, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens

The background of the entire cover is a close-up, warm-toned photograph of a fortepiano. It shows the intricate mechanical action of the instrument, including the hammer flippers and repetition spring, with a wooden hammer head in the foreground. A person's hand is visible on the right, holding a thin wooden stick or part of the instrument's mechanism. The lighting is soft and focused, highlighting the textures of the wood and metal.

MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 5 in D major & 6 in B flat major
Three Concertos, K 107

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 5 IN D MAJOR, K175 19'26

- 1 I. *Allegro* 7'57
- 2 II. *Andante ma un poco adagio* 6'48
- 3 III. *Allegro* 4'36

PIANO CONCERTO NO. 6 IN B FLAT MAJOR, K 238 18'51

- 4 I. *Allegro aperto* 6'41
- 5 II. *Andante un poco adagio* 5'11
- 6 III. Rondeau. *Allegro* 6'51

THREE CONCERTOS AFTER J. C. BACH, K107 for keyboard, two violins and basso

CONCERTO I IN D MAJOR 12'30

- 7 I. *Allegro* 4'55
- 8 II. *Andante* 3'54
- 9 III. *Tempo di Menuetto* 3'38

CONCERTO II IN G MAJOR 9'22

- 10 I. *Allegro* 3'51
- 11 II. Thema. *Allegretto* – Variations I–III 5'28

CONCERTO III IN E FLAT MAJOR

8'04

- 12 I. *Allegro*
13 II. *Allegretto*

5'03

2'58

TT: 69'30

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

K107 I–III: PETER HANSON & MARIE-LUISE HARTMANN *violins* · ALBERT BRÜGGEN *cello*

Cadenzas:

K175 first movement; K238 first & third movements; K107 I: W. A. Mozart

K175 third movement; K107 II/III: Ronald Brautigam

INSTRUMENTARIUM

K175, K238: Fortepiano by Paul McNulty, after Walter c. 1792 (see page 26)

K107 I–III: Paul McNulty 2007, after Johann Andreas Stein 1788 (see page 27)

Composed in Salzburg in December 1773, the **Concerto No. 5 in D major, K 175** is the earliest of Mozart's 'original' piano concertos. It was preceded by several 'pasticcio' arrangements, all made from earlier sonatas by other composers, written either for solo keyboard, or else for the popular mid-century idiom of keyboard 'avec accompagnement d'un violon' – the so-called 'accompanied sonata'. Three of these, K 107 Nos i–iii, based on keyboard sonatas by Johann Christian Bach, are included on this disc, and are discussed below.

K 175 was to become one of Mozart's most popular piano concertos following his relocation to Vienna in the early 1780s. Mozart himself performed it often, and held it in such high regard that he replaced the original finale (in a fugal idiom, combining counterpoint with sonata form in a manner similar to that found later in the G major String Quartet, K 387) with a Rondo, K 382 (included on BIS-2064, a previous disc in this series) – actually a set of variations in which the opening theme is frequently reprised. In addition to two early editions (the first appearing in 1785) there are several surviving sets of manuscript parts – some with the original finale, some with the replacement Rondo – all of these postdating the composition of the Rondo in 1782 (no sources from 1773 are known).

The solo keyboard part has a significantly narrower range than Mozart's other concertos, including the early B flat concerto, K 238 (January 1776). Possibly in 1773 Mozart was writing for an instrument of limited compass, perhaps a harpsichord. In several places in the first movement recapitulation, Mozart significantly adapted the shape of the corresponding passagework from the exposition – almost certainly in order to keep it within the treble compass of the instrument. The delightful *Andante ma un poco adagio* opens unusually with a three-bar phrase; even more unusual is that this is answered by a regular four-bar phrase, giving a delightful expressive tension between asymmetry of phrasing (maintained throughout the movement) and melodic elegance. In the finale, Mozart highlights the

virtuoso potential of a concerto soloist, not in an artificially flashy way but with a sense of purpose: he probably realised that the long notes of the opening tutti would not transfer well to the keyboard, and so from the start of the solo entry he elaborated the melodic outline idiomatically in a cascade of quaver arpeggios. While it was in Vienna that this work made such a splash, Mozart had performed it earlier in Munich (December 1774) and Mannheim (February 1778). But the new Rondo finale (and perhaps also the majestic scoring, including trumpets and timpani) must have appealed to the Viennese public at Lenten subscription concerts, as it was played on 3rd March 1782, 11th March 1783, and twice more later that month (23rd and 30th March). Mozart described it as ‘a great favourite’, and sent a copy of the Rondo home to Salzburg with the injunction to his father and sister to guard it ‘like a jewel’. It is as clear an indication as one could wish for of Mozart carefully assessing the taste of his audience and adapting his style to suit.

The autograph manuscript of K 175 is regrettably lost, but in the original edition of the famous Köchel Catalogue of Mozart’s works (1862), it is noted that at that time it was bound together with Mozart’s manuscript of the **Concerto No. 6 in B flat major, K 238** (today in the Library of Congress, Washington DC), and owned by the André family, publishers of a large number of Mozart’s compositions in the decades after his death (K 238 appeared in print for the first time in 1793). Like K 175, the work was intended primarily for Mozart’s own use in concert tours (perhaps his sister, Nannerl also played it). In Munich, on 4th October 1777, Mozart gave a private concert including some of his recent compositions for the benefit of his host there, Franz Josef Albert, an innkeeper who evidently owned a superb forte-piano according to Daniel Schubart’s *Deutsche Chronik*. Soon afterwards, Mozart discovered the pianos of the Augsburg maker, Johann Andreas Stein, which were to have a remarkable effect on his later keyboard compositions. In particular, his keyboard writing immediately began to exploit Stein’s lightly regulated key action

and nimble ‘escapement mechanism’ (allowing rapid repeated notes, tremolo octaves and neat ornaments), for instance in the C major Piano Sonata, K 309. The crispness with which rapid figuration could be executed on Stein’s instruments no doubt enhanced the clarity of the triplet passagework in the finale when Mozart performed K 238 in Augsburg on 22nd October. The concerto was to make a further appearance in the Mannheim performance of 13th February 1778 at which K 175 was played (see above). On this occasion, however, it was not Mozart who played the solo part, but Rosa Cannabich, daughter of the *Konzertmeister* of the Mannheim Orchestra, to whom Mozart had been teaching piano for several months.

The scoring of K 238, by contrast with K 175, is light and delicate. In the slow movement Mozart replaces the oboes with a pair of flutes, and instructs the lower strings play *pizzicato* for most of the movement, while the upper strings are marked *con sordino*; together with the sound of the flutes these special effects give the *Andante* a memorably luminous quality. The solo piano part is blended into this delicate mixture with staccato quaver chords in the left hand supporting filigree sextuplets above. All told, the texture of this movement calls for great sensitivity on the part of the soloist to articulation (frequently notated with great precision by Mozart), shading and control of dynamics (though none are marked in Mozart’s score); he may still have had the expectation that it would be performed on a harpsichord, as his autograph merely describes the instrument generically as ‘[Concerto di] cembalo...’. Mozart evidently had high hopes of this concerto, preparing it for publication as he noted in a letter to his father on 11th September 1778. As so often happened, nothing came of the plan during his lifetime.

Preceding K 175 and K 238 are three ‘pasticcio’ concertos, **K 107 Nos i–iii**. Scored for keyboard, two violins and basso, these are all arrangements made from solo keyboard sonatas Op. 5 (1766) by Johann Christian Bach at some point between the end of 1770 and 1772. Mozart had encountered J. C. Bach during his

visit to London in 1764–65 and was immediately won over by ‘the London Bach’s’ graceful *cantabile* style of composition. Perhaps much of the credit for Mozart’s subsequently effortless command of melody should be laid at Bach’s door. Certainly Mozart later acknowledged his debt to Bach, and incorporated a reference to an overture Bach had written for Galuppi’s opera *La calamità dei cuori* (1763) in the slow movement of the A major Concerto, K 414 (1782–83). On hearing of Bach’s death, he wrote to his father (10th April 1782) that it was ‘a sad loss for the world of music’. In K 107 Mozart takes material from Bach’s Op. 5 Nos 2, 3 and 4 (which he may have got to know in London) and re-imagines it in the context of a concerto ritornello structure, alternating tutti and solo sections, possibly inspired by Bach’s own Op. 7 concertos for the same combination of instruments.

The opening tuttis in the first movements hold closely to Bach’s original layout, following precisely the sequence of ideas with just a couple of standard alterations: the transitions between opening and secondary themes are typically curtailed; and the secondary theme, originally in the dominant key, is retained within the tonic at first, allowing the soloist’s reprise to effect the dramatic modulation. Sometimes Mozart adapts Bach’s closing exposition material to make it sound more grand, reflecting the sharp distinction still observed at that time between the ‘private’ domestic world of the sonata and the ‘public’ arena of the concerto. In K 107 i and ii the first solos feature relatively little reworking of the opening tutti (and in particular, there is almost no punctuation of solo statements by the tutti). The solo writing in K 107 iii, however, begins to resemble more closely the dynamically unfolding narrative that was soon to characterise Mozart’s arias and violin concertos, incorporating also an additional, new tutti passage not found in Bach’s Op. 5 No. 4, on which it is based. Quite how much of these arrangements was Wolfgang’s unaided work may be doubted, to judge from the autograph manuscripts (in the Staatsbibliothek, Berlin): whereas the string parts are in his handwriting, the solo

parts and figured bass indications throughout the tuttis are in his father's script, perhaps suggesting a joint enterprise.

© *John Irving 2015*

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-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 55 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.

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 in German and internationally. Many of these have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 40 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. Future plans include tours throughout Europe, South America, North America, Asia and the Middle East.

www.koelnerakademie.com

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

Japan and Taiwan, 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 world première 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.

Das im Dezember 1773 in Salzburg komponierte **Konzert Nr.5 D-Dur KV175** ist das früheste von Mozarts „originalen“ Klavierkonzerten. Vorangegangen waren mehrere „Pasticcio“-Bearbeitungen nach älteren Sonaten anderer Komponisten, die ursprünglich für solistisches Tasteninstrument, aber auch für die Mitte des Jahrhunderts sehr beliebte Besetzung Klavier „avec accompagnement d'un violon“ – die sogenannte „Sonate mit Begleitung“ – gedacht waren. Drei davon, KV 107 Nr. I–III, basieren auf Klaviersonaten Johann Christian Bachs; sie sind ebenfalls hier eingespielt und werden weiter unten vorgestellt.

Das Konzert KV 175 wurde eines von Mozarts beliebtesten Klavierkonzerten nach seinem Umzug nach Wien in den frühen 1780er Jahren. Mozart selber spielte es oft und schätzte es so sehr, dass er das ursprüngliche Finale (das in fugiertem Idiom Kontrapunkt und Sonatenform auf eine Weise verband, wie sie später im G-Dur-Streichquartett KV 387 wiederbegegnet) durch ein Rondo ersetzte – eigentlich eine Variationenfolge, in der das Ausgangsthema mehrfach wiederkehrt (KV 382, vgl. BIS-2064). Neben zwei frühen Ausgaben (die erste erschien 1785) sind mehrere handschriftliche Stimmensätze erhalten - einige mit dem originalen Finale, einige mit dem Rondo –, die allesamt aus der Zeit nach der Komposition des Rondos im Jahr 1782 stammen. (Aus dem Jahr 1773 sind keine Quellen bekannt.)

Der Klaviersolopart verfügt über einen deutlich geringeren Tonumfang als in Mozarts anderen Konzerten, u.a. dem frühen B-Dur-Konzert KV 238 (Januar 1776). Möglicherweise schrieb Mozart im Jahr 1773 für ein Instrument von kleinerem Ambitus, vielleicht für ein Cembalo. In der Reprise des ersten Satzes veränderte Mozart an etlichen Stellen den Verlauf des Passagenwerks der Exposition – aller Wahrscheinlichkeit nach, um sie für ein solches Instrument in der Höhe spielbar zu halten. Das reizvolle *Andante ma un poco adagio* beginnt mit einer ungewöhnlichen dreitaktigen Phrase; noch ungewöhnlicher ist, dass sie durch einen regelmäßigen Viertakter beantwortet wird, was für eine ausdrucksvolle Spannung

zwischen asymmetrischer Phrasierung (sie wird im gesamten Satz beibehalten) und melodischer Eleganz sorgt. Im Finale unterstreicht Mozart die virtuose Seite des Konzertsolisten – nicht auf künstliche, grelle Weise, sondern in einer bestimmten Absicht: Wohl weil er erkannte, dass sich die langen Töne des Eingangs-Tuttis nicht sonderlich für das Tasteninstrument eigneten, erweiterte er die melodische Kontur von Beginn des Soloeinsatzes an zu einer idiomatischen Kaskade aus Achtelarpeggien. Auch wenn dieses Konzert in Wien Furore machte, hatte Mozart es zuvor bereits in München (Dezember 1774) und Mannheim (Februar 1778) gespielt. Das neue Rondo-Finale (und vielleicht auch die majestätische Instrumentation samt Pauken und Trompeten) muss dem Wiener Publikum der Abonnementkonzerte zur Fastenzeit sehr gefallen haben, denn es stand am 3. März 1782, am 11. März 1783 und noch zweimal in jenem Monat (23. und 30. März) auf dem Programm. Mozart selber nannte es ein „beliebtes Concert“ und sandte eine Abschrift des Rondos mit der Auflage nach Salzburg an Vater und Schwester, es „wie ein Kleinod zu verwahren“. Man kann sich kaum ein besseres Beispiel dafür vorstellen, wie sorgfältig Mozart auf den Geschmack seines Publikums einging und seinen Stil entsprechend anpasste.

Das Autograph von KV 175 ist leider verschollen, die Erstausgabe des Köchel-Verzeichnisses der Werke Mozarts (1862) aber vermerkt, dass es damals mit Mozarts Manuskript des **Konzerts Nr. 6 B-Dur KV 238** (heute in der Library of Congress, Washington DC) zusammengebunden war und sich im Besitz der Verlegerfamilie André befand, die eine große Anzahl von Mozarts Kompositionen in den Jahrzehnten nach seinem Tod veröffentlicht hatte (KV 238 erschien erstmals 1793 im Druck). Wie KV 175 war das Werk in erster Linie für Mozarts eigenen Gebrauch bei Konzertreisen gedacht (vielleicht spielte seine Schwester Nannerl es ebenfalls). Am 4. Oktober 1777 gab Mozart in München mit einigen seiner neuesten Kompositionen ein Privatkonzert zugunsten seines Gastgebers, des Wirts Franz Josef Albert,

der – nach Daniel Schubarts *Deutscher Chronik* – offenbar ein hervorragendes Hammerklavier besaß. Bald darauf entdeckte Mozart die Klaviere des Augsburger Instrumentenbauers Johann Andreas Stein, die eine beachtliche Auswirkung auf seine nachfolgenden Klavierkompositionen haben sollten. Insbesondere machte er sich rasch Steins leichter ansprechende Tastenmechanik sowie die behände Prellzungenmechanik (die schnelle Tonwiederholungen, Oktavtremolo und saubere Ornamente erlaubte) zunutze, beispielsweise in der C-Dur-Klaviersonate KV 309. Die Brillanz, mit der sich auf Steins Instrumenten rasche Figurationen ausführen ließen, unterstrich zweifellos die Klarheit der Triolenpassagen des Finales, als Mozart das Konzert KV 238 am 22. Oktober in Augsburg spielte. Ein weiteres Mal trat es am 13. Februar 1778 in Mannheim in Erscheinung, als das Konzert KV 175 aufgeführt wurde (s.o.). Bei diesem Anlass aber übernahm den Solopart nicht Mozart, sondern Rosa Cannabich, die Tochter des Konzertmeisters des Mannheimer Hoforchesters, der Mozart mehrere Monate lang Klavierunterricht gegeben hatte.

Im Unterschied zu KV 175 ist die Instrumentation von KV 238 leicht und zart; im langsamen Satz ersetzt Mozart die Oboen durch ein Flötenpaar und lässt die tiefen Streicher fast durchweg *pizzicato*, die hohen Streicher aber *con sordino* spielen. Zusammen mit dem Klang der Flöten verleihen diese besonderen Effekte dem *Andante* eine einprägsame Leuchtkraft. Dieser delikaten Mischung wird ein Soloklavierpart in Form von Stakkato-Achtelakkorden in der linken Hand samt filigranen Sextolen in der Höhe beigegeben. Alles in allem erfordert die Textur dieses Satzes seitens des Solisten große Sensibilität hinsichtlich Artikulation (von Mozart häufig mit großer Präzision notiert), Nuancierung und Dynamik (Angaben hierzu fehlen in Mozarts Partitur); Mozart mag immer noch davon ausgegangen sein, dass es auf einem Cembalo gespielt werden würde, da sein Autograph das Instrument lediglich allgemein als „[Concerto di] cembalo“ bezeichnet. Mozart knüpfte offenbar große Erwartungen an dieses Konzert und bereitete es, wie er am

11. September 1778 in einem Brief an seinen Vater schrieb, für die Veröffentlichung vor. Wie so oft, blieb dieses Vorhaben zu seinen Lebzeiten unausgeführt.

Den Konzerten KV 175 und KV 238 gehen drei „Pasticcio“-Konzerte voran: **KV 107 Nr. I–III**. Gesetzt für Tasteninstrument, zwei Violinen und Basso, handelt es sich um Bearbeitungen von drei Soloklaviersonaten Johann Christian Bachs (op. 5, 1766), die Mozart irgendwann zwischen Ende 1770 und 1772 anfertigte. Mozart hatte J. C. Bach bei seinem Besuch in London 1764/65 kennen gelernt und war sofort von dem anmutig kantablen Kompositionsstil des „Londoner Bachs“ eingenommen. Vielleicht geht viel von der späterhin mühelosen melodischen Souveränität Mozarts auf Bach zurück. Natürlich hat Mozart anerkannt, in Bachs Schuld zu stehen; in den langsamen Satz des A-Dur-Konzerts KV 414 (1782/83) platzierte er zudem einen Hinweis auf eine Ouvertüre Bachs, die dieser für Galuppis Oper *La calamità dei cuori* (1763) komponiert hatte. Auf die Nachricht von Bachs Tod schrieb er an seinen Vater (10. April 1782): „schade für die Musikalische Welt!“. In KV 107 greift Mozart Material aus Bachs Sonaten op. 5 Nr. 2, 3 und 4 (die er vielleicht in London kennen gelernt hatte) auf und stellt es – angeregt eventuell von Bachs Konzerten op. 7 für dieselbe Besetzung – in den Rahmen einer konzertanten Ritornellform mit ihrem Wechsel von Tutti- und Solo-Abschnitten.

Die Eingangs-Tuttis der ersten Sätze halten sich eng an Bachs Vorgaben; exakt übernehmen sie die Abfolge der Themen und sehen nur einige unspezifische Änderungen vor: Die Überleitungen zwischen erstem und zweitem Thema werden in der Regel gekürzt, und das zweite Thema, das ursprünglich in der Dominante stand, wird zunächst im Tonikabereich gehalten, so dass sich erst in der Reprise des Solisten die dramatische Modulation ereignet. Mitunter verleiht Mozart dem Material, das Bachs Expositionen beschließt, etwas mehr Glanz, was die damals noch scharfe Unterscheidung zwischen der „privaten“ Lebenswelt der Sonate und der „öffentlichen“ Arena des Konzerts widerspiegelt. In KV 107 Nr. I und II zeigen die ersten

Soli relativ wenige Änderungen gegenüber dem Eingangs-Tutti (und insbesondere wird der Solopart nicht von Einwüfen des Tutti akzentuiert). Der Solopart von KV 107 Nr. III dagegen ähnelt bereits eher dem Typ der dynamisch entfalteten Erzählung, wie er bald Mozarts Arien und Violinkonzerte kennzeichnen sollte; außerdem wird hier ein zusätzliches, neues Tutti eingeführt, das sich in Bachs op. 5 Nr. 4 nicht findet. Dass Wolfgang diese Bearbeitungen gänzlich ohne Hilfe vorgenommen hat, muss nach Durchsicht der Autographe (aufbewahrt in der Staatsbibliothek Berlin) bezweifelt werden: Während die Streicherstimmen seine Handschrift zeigen, stammen Solopart und Generalbassbezeichnungen in den Tuttis von der Hand seines Vaters – vermutlich also handelte es sich um ein Gemeinschaftswerk.

© **John Irving 2015**

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

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

tern 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-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 55 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-Klaversonatenzyklus, 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.

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. Für seine außergewöhnlichen Konzerte in aller Welt hat das Orchester herausragende Kritiken erhalten. Viele dieser Konzerte wurden live im Rundfunk übertragen oder für das Fernsehen aufgezeichnet. Die Kölner Akademie hat mehr als 40 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Konzertreisen nach Südamerika, Nordamerika, den Nahen und den Fernen Osten befinden sich in Vorbereitung.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA, Japan und Taiwan 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 von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens' großes Interesse gilt auch weniger bekannten Werken der Vergangenheit, die er in Ersteinspielungen vorlegt und in Konzerten aufführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

Composé à Salzbourg en décembre 1773, le **Concerto n° 5 en ré majeur K. 175** est le plus ancien des concertos pour piano « originaux » de Wolfgang Amadeus Mozart. Il fut précédé de plusieurs arrangements « pastichés » qui provenaient tous de sonates antérieures écrites par d'autres compositeurs soit pour clavier seul, soit pour l'idiome populaire du milieu du dix-huitième siècle du clavier « avec accompagnement d'un violon », c'est-à-dire la « sonate accompagnée ». Trois de ceux-ci, les K. 107 n° 1 à 3, tous basés sur des sonates pour clavier de Johann Christian Bach, apparaissent sur cet enregistrement et ils feront l'objet d'une présentation un peu plus loin.

Le Concerto K. 175 allait devenir l'un des concertos les plus populaires de Mozart après son installation à Vienne au début des années 1780. Mozart lui-même l'exécuta à maintes reprises et le tenait en une telle estime qu'il remplaça le finale original (qui adoptait un style fugué combinant un contrepoint avec une forme sonate semblable au finale du Quatuor à cordes en sol majeur K. 387) par le Rondo K. 382 (inclus sur l'album BIS-2064) qui se compose d'une série de variations à travers lesquelles le thème introductif est souvent répété. En plus de deux éditions anciennes (la première datant de 1785), un jeu de parties séparées nous est parvenu dont certaines contiennent le finale original alors que d'autres contiennent le Rondo. Celles-ci sont toutes postérieures à la composition du Rondo en 1782 (aucune source de 1773 ne nous est parvenue).

L'ambitus de la partie de piano soliste est beaucoup plus réduit que celui des autres concertos de Mozart, y compris le Concerto en si bémol K. 238 de janvier 1776. Il est probable qu'en 1773, Mozart composa pour un instrument aux ressources limitées qui était peut-être un clavecin. En plusieurs endroits de la réexposition du premier mouvement, Mozart modifie significativement le dessin mélodique du passage correspondant de l'exposition, vraisemblablement afin de la maintenir à l'intérieur du registre aigu de l'instrument. Le délicieux *Andante ma*

un poco adagio débute inhabituellement par une phrase de trois mesures mais il est encore plus inusité qu’une phrase normale de quatre mesures lui réponde, causant une délicieuse tension expressive entre l’asymétrie du phrasé (maintenue tout au long du mouvement) et l’élégance mélodique. Dans le finale, Mozart recourt au potentiel virtuose d’un concerto de soliste non pas de manière artificielle mais à dessein : il a probablement réalisé que les notes prolongées du tutti orchestral passeraient mal au piano. Ainsi, pour le début de l’entrée du soliste, il développe le processus mélodique de manière idiomatique avec une cascade de croches dessinant des arpegges. Bien que ce soit à Vienne que cette œuvre remportera un énorme succès, celle-ci avait auparavant été exécutée par Mozart à Munich (décembre 1774) et à Mannheim (février 1778). Mais le nouveau Rondo final (et peut-être également l’orchestration majestueuse qui inclut trompettes et timbales) dut plaire au public viennois des concerts de souscription «du carême» puisqu’il fut joué le 3 mars 1782, le 11 mars 1783 ainsi que les 23 et 30 mars 1783. Mozart décrit ce concerto comme «un grand favori» et envoya une copie du Rondo chez lui à Salzbourg avec la prière à son père et à sa sœur de le protéger «comme un joyau». Ce commentaire révèle à quel point Mozart savait soigneusement évaluer le goût de son public et adapter son style en conséquence.

Le manuscrit autographe du Concerto K. 175 est malheureusement perdu mais dans l’édition originale du célèbre catalogue des œuvres de Mozart réalisé par Köchel et publié en 1862, il y est noté qu’il était alors relié avec le manuscrit de la main de Mozart du **Concerto n° 6 en si bémol majeur K. 238** (aujourd’hui conservé à la Bibliothèque du Congrès à Washington) et que ce recueil était en possession de la famille André qui allait publier de nombreuses œuvres de Mozart au cours des années qui suivirent sa mort (le Concerto K. 238 sera publié pour la première fois en 1793). Comme le Concerto K. 175, l’œuvre se destinait avant tout à l’usage personnel du compositeur lors de tournées de concerts (il est possible que

sa sœur Nannerl l'ait aussi jouée). Mozart donna un concert privé le 4 octobre 1777 à Munich qui incluait certaines de ses compositions récentes au bénéfice de son hôte Franz Josef Albert, un aubergiste qui, selon la *Deutsche Chronik* de Daniel Schubart, possédait semble-t-il un superbe pianoforte. Mozart découvrit peu après les pianos du facteur augsbourgeois Johann Andreas Stein qui allaient avoir un effet remarquable sur ses œuvres pour piano à venir. Ainsi, son écriture pour piano commença dès lors entre autres à exploiter le toucher sensible des instruments de Stein alors que son adroit mécanisme d'échappement permettait de jouer des répétitions rapides de notes, des tremolos d'octaves et des ornements subtils comme par exemple dans la Sonate pour piano en do majeur K. 309. La netteté avec laquelle les passages rapides pouvaient être joués sur les instruments de Stein augmenta sans aucun doute la clarté des passages en triolets du finale lorsque Mozart exécuta le Concerto K. 238 le 22 octobre à Augsbourg. Cette clarté allait revenir dans une exécution le 13 février 1778 à Mannheim au cours de laquelle le Concerto K. 175 fut donné (voir plus haut). À cette occasion, ce n'est cependant pas Mozart qui tenait la partie de soliste mais plutôt Rosa Cannabich, la fille du *Konzertmeister* de l'orchestre de Mannheim à qui Mozart enseignait depuis plusieurs mois.

L'écriture du Concerto K. 238, contrairement à celle du K. 175, est légère et délicate. Dans le mouvement lent, Mozart remplace les hautbois par deux flûtes et demande aux cordes graves de jouer *pizzicato* pour la majeure partie du mouvement alors que les cordes aiguës sont indiquées *con sordino*. Cet effet spécial, combiné avec la sonorité de la flûte, confère à l'*Andante* une luminosité inoubliable. La partie de piano soliste se mélange à cette combinaison délicate avec des accords joués *staccato* sur un rythme de croches à la main gauche qui soutiennent de délicats sextolets à la main droite. Considérée dans son ensemble, la texture de ce mouvement réclame une grande attention du soliste envers l'articulation (fréquemment notée avec grande précision par Mozart), le timbre et le contrôle du dyna-

misme (bien qu'aucune indication à cet effet ne soit donnée dans la partition de Mozart). Il s'attendait peut-être à ce que ce concerto soit joué sur un clavecin puisque l'on peut lire sur le manuscrit la description vague de l'instrument, « [Concerto di] cembalo... ». Mozart plaçait manifestement de grands espoirs dans ce concerto puisqu'il le destinait à une publication selon une lettre à son père datée du 11 septembre 1778. Comme ce fut si souvent le cas, ce plan n'aboutira cependant pas de son vivant.

Les trois concertos « pastichés » **K. 107 n° 1 à 3** sont antérieurs aux Concertos K. 175 et 238. Il s'agit d'arrangements des Sonates pour clavier opus 5 (1766) de Johann Christian Bach réalisés entre la fin 1770 et 1772 et écrits pour instrument à clavier, deux violons et basso. Mozart fit la connaissance de Johann Christian durant sa visite à Londres en 1764–65 et fut immédiatement conquis par le style *cantabile* gracieux des compositions du « Bach de Londres ». La maîtrise mélodique souveraine et spontanée que l'on prêterait plus tard à Mozart peut être en partie attribuée à Bach. Mozart se reconnaîtra plus tard une dette envers celui-ci et inclura une référence à l'ouverture que Bach avait composée pour l'opéra de Galuppi, *La calamità dei cuori* (1763) dans le mouvement lent du Concerto en la majeur K. 414 (1782–83). Apprenant la mort de Johann Christian Bach, il écrira à son père le 10 avril 1782, « quelle perte pour le monde musical ! ». Dans les concertos K. 107, Mozart emprunte le matériau musical aux opus 5 n° 2, 3, et 4 (qu'il découvrit peut-être à Londres) de Bach et les repense au sein de la structure de concerto ritornello qui alterne les sections tutti et solo, vraisemblablement sous l'influence des concertos opus 7 de Bach pour la même formation instrumentale.

Les tuttis introductifs des premiers mouvements conservent le plan original de Bach et suivent de près la succession des idées avec quelques modifications standards : les transitions entre les thèmes primaires et secondaires sont encadrées de manière traditionnelles ; et les thèmes secondaires, à l'origine dans la tonalité de la

dominante, demeurent d'abord dans celle de la tonique permettant ainsi à la reprise du soliste de faire entendre une modulation dramatique. Mozart adapte parfois le matériau conclusif de l'exposition de la pièce originale pour le faire sonner de manière plus grandiose, reflétant ainsi la distinction nette toujours effectuée à cette époque entre l'univers domestique «privé» de la sonate et la sphère «publique» du concerto. Dans les n° 1 et 2, les premiers solos ne font entendre que peu de changements dans le tutti introductif (il y a notamment peu de ponctuations par le tutti pendant l'exposition du soliste). En revanche, l'écriture soliste du n° 3 commence à ressembler de plus près à la narration dynamique qui allait bientôt caractériser les arias et les concertos pour violon de Mozart. Par ailleurs, un passage tutti qui ne se retrouve pas dans l'opus 5 n° 4 de Bach sur lequel il est basé est également ajouté. Il est toutefois difficile de déterminer à la lecture des manuscrits autographes conservés à la Staatsbibliothek de Berlin si ces arrangements ont été réalisés par Wolfgang seul : alors que les parties des cordes sont de sa main, les parties de soliste et les indications pour la basse chiffrée tout au long des tutti sont de la main de son père ce qui laisse présumer un travail collectif.

© John Irving 2015

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

L'un des musiciens les plus éminents de Hollande, **Ronald Brautigam** s'est distingué non seulement par sa virtuosité et sa musicalité mais également par l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Il a étudié à Amsterdam, Londres et aux États-Unis, notamment avec Rudolf Serkin. Il a reçu la plus grande distinction musicale de Hollande en 1984, le Nederlandse Musiekprijs. Ronald Brautigam joue fréquemment avec les meilleurs orchestres européens en compagnie de chefs tels 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 instruments modernes, Ronald Brautigam a développé une grande passion pour le pianoforte et se produit avec des orchestres tels que l'Orchestre du XVIII^{me} Siècle, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, le Freiburger Barockorchester, le Concerto Copenhagen ainsi que l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS a commencé en 1995. Parmi les quelque cinquante-cinq enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano forte, l'ensemble de la musique pour piano seul de Mozart et de Haydn. Son cycle consacré à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrit 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 ses enregistrements se sont mérités de nombreux prix incluant le MIDEM Classical Award en 2010.

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 été encensé par la critique pour ses extraordinaires exécutions sur la scène mondiale. Plusieurs d'entre elles ont été retransmises en direct alors que de d'autres ont été filmées pour la télévision. En 2015, la Kölner Akademie avait réalisé plus de quarante premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Asie ainsi qu'au Moyen-Orient.

www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2010), a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard 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, aux États-Unis, au Japon et à Taiwan et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre 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 en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque et dirigé de plusieurs 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 INSTRUMENTS USED ON THIS RECORDING

K 175, K 238: PAUL McNULTY, AFTER WALTER C. 1792

Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, 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’.



Compass: FF – g³

Knee levers: Sustaining and moderator

Material: cherry

Measurements: 221cm/99cm/31cm, c. 90 kg

K 107: PAUL McNULTY 2007, AFTER JOHANN ANDREAS STEIN 1788

Johann Andreas Stein (1728–92) was an outstanding German maker of keyboard instruments, and an important figure in the history of the piano. After an apprenticeship with J. A. Silbermann in Strasbourg, he opened his own workshop in Augsburg, where in 41 years he built around 700 fortepianos. His contributions to the design of the so-called ‘Viennese’ fortepiano were praised by Mozart, who wrote to his father: ‘now I much prefer Stein’s instruments, for they damp ever so much better...’ J. A. Stein was the founder of an important piano-making dynasty, his daughter Nannette setting up a workshop in Vienna under her married name, Streicher. The Streicher firm built pianos for Beethoven, among others, and remained in business until 1894.



Compass: FF – f³

Sustaining knee lever

Material: cherry

Measurements: 214cm/98cm/25cm, 65k

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Jan de Wynne
Julie Huguet

Oboe

Marcel Ponseel
Alayne Leslie

Horn

Ulrich Hübner
Karen Hübner

Trumpet

Hannes Rux
Almud Rux

Timpani

Christoph Nunchert

Violin

Peter Hanson *leader*
Frauke Heiwolt
Marie-Luise Hartmann
Luna Oda
Anna Maria Smerd
Katarina Todorovic
Andreas Preuss

Viola

Cosima Nieschlag
Bettina Ecken

Cello

Albert Brüggem
Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer
Kit Scotney

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTOS No. 24 IN C MINOR, K 491 · No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTOS No. 17 IN G MAJOR, K 453 · No. 26 IN D MAJOR, K 537, 'CORONATION'

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTOS No. 19 IN F MAJOR, K 459 · No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp Stereoplay

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTOS No. 20 IN D MINOR, K 466 · No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

'10' *Klassik-Heute.de* · *Luister 10 Luister*

BIS-2044 SACD

PIANO CONCERTOS No. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456 · No. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482

Editor's Choice *Gramophone* · 'IRR Outstanding' *International Record Review*

BIS-2054 SACD

PIANO CONCERTOS No. 14 IN E FLAT MAJOR, K 449 · No. 21 IN C MAJOR, K 467

RECITATIVE AND RONDO: CH'IO MI SCORDI DI TE? K 505

with CAROLYN SAMPSON *soprano*

BIS-2064 SACD

PIANO CONCERTOS No. 15 IN B FLAT MAJOR, K 450 · No. 16 IN D MAJOR, K 451

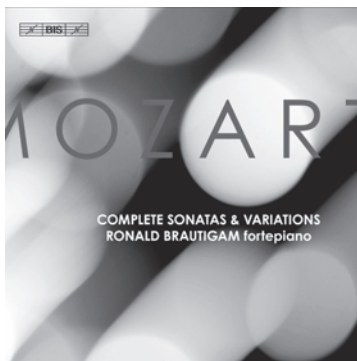
RONDO IN D MAJOR, K 382

5 stelle *Musica*

BIS-2074 SACD

PIANO CONCERTOS No. 13 IN C MAJOR, K 415 · No. 11 IN F MAJOR, K 413 · No. 8 IN C MAJOR, K 246

ALSO AVAILABLE:



MOZART
Complete Sonatas and Variations

BIS-1633/36 (special price)

10/10 *Classics Today & Classics Today France*

« L'inventif instrumentiste nous donne tout : les élans, la tendresse, la douleur... Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must. » *Classics Today France*

„Der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten ...“ *klassik.com*

'Brautigam's imaginative interpretations capture Mozart's many moods... for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam.' *Gramophone*

'I recommend this superb box to anyone looking for a set of Mozart sonatas without even entering into the ancient and modern instrument debate.' *MusicWeb International*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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

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

RECORDING DATA

Recording: December 2014 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Recording assistant: Emma Lain
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Post-production: Original format: 24-bit / 96 kHz
Editing and mixing: Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Marek Novotny
Back cover photo: © Jan Verbeek
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2084 © & © 2015, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens



MOZART
Concertos for Two and Three Pianos

Ronald Brautigam · Alexei Lubimov · Manfred Huss
Haydn Sinfonietta Wien



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

CONCERTO IN E FLAT MAJOR FOR TWO PIANOS 23'14

KV 365 (316a) (1779)

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'48 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 6'29 |
| 3 | III. Rondeau. <i>Allegro</i> | 6'45 |

CONCERTO IN F MAJOR FOR THREE PIANOS 20'49

'LODRON CONCERTO', KV 242 (1776)

- | | | |
|---|--|------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 8'19 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 6'55 |
| 6 | III. Rondeau. <i>Tempo di Menuetto</i> | 5'24 |

CONCERTO IN E FLAT MAJOR FOR TWO PIANOS 23'46

KV 365 (316a) (1779, rev. 1782) · version with clarinets, trumpets & timpani

- | | | |
|---|------------------------------|-------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 10'17 |
| 8 | II. <i>Andante</i> | 6'35 |
| 9 | III. Rondeau. <i>Allegro</i> | 6'44 |

TT: 69'02

ALEXEI LUBIMOV *fortepiano* (piano 1, KV 365 / piano 2, KV 242)

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano* (piano 2, KV 365 / piano 1, KV 242)

MANFRED HUSS *direction and fortepiano* (piano 3, KV 242)

HAYDN SINFONIETTA WIEN

The first fortepianos were produced by Bartolomeo Cristofori (1655–1732) in Florence before the end of the 17th century; he called them *Arpicimbalo che fa il piano e il forte*. Around 1730 Gottfried Silbermann (1683–1753), the first important German piano builder, became acquainted with Cristofori's instruments and copied them so successfully that, as early as around 1740, a number of such fortepianos were ordered for the Berlin court. Johann Sebastian Bach was already involved in this development, and as a court virtuoso in Berlin his eldest son, Carl Philipp Emanuel, was one of the earliest significant players of the fortepiano.

For Mozart – who was familiar with C.P.E. Bach's *Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments* – the acquaintance with the person and instruments of Johann Andreas Stein (1728–1792) was of great importance. From 1748 onwards Stein had been employed at the Silbermann workshop in Strasbourg, where he had become a pupil of Franz Jakob Späth, before he settled in Augsburg in 1751. Späth and Stein – the leading German piano makers in the generation after Silbermann developed significant aspects of what was to become known as the Viennese mechanism (*Wiener Mechanik*). Stein's daughter Nanette, an outstanding pianist, later moved to Vienna, where together with her husband, the pianist Streicher, she founded a piano factory that was one of the most important establishments of its kind until the end of the nineteenth century.

The extent to which Mozart occupied himself with the fortepiano, even in his youth, becomes apparent from his letter from Augsburg dated 17th October 1777: 'Now I must start to tell you about the Stein pianos. Before I had seen anything of Stein's work, I liked Späth's pianos best. Now, however, I must come down in favour of Stein's, because their dampers are much better... I can strike the keys however I wish; the tone will always be consistent. It does not become coloured; it does not get louder or softer, or fade away completely... When he [Stein] has completed such a piano, he first sits down and tries out all kinds of passages, runs and leaps, and he scrapes and works away until the piano can do everything...

‘He takes care that the sound board will not break or crack. When he is ready with the sound board of a piano, he leaves it out in the rain, snow, hot sun and other torments so that it will break, and then he puts in a support and glues it into place so that it is really strong and steady. he is very glad when it cracks; after that it is rather sure that nothing more can happen to it. He often even makes incisions himself, and then glues them back together and strengthens them well.’

On 28th October 1777 the *Augsburger Staats- und Gelehrten Zeitung* described a performance of the *Concerto in F major*, K 242, in which Mozart was one of the soloists: ‘As Mr Stein had three instruments of this type ready, the opportunity presented itself to perform an impressive concerto for three pianos in which Mr Deymler, organist of the cathedral, and Mr Stein himself played the other two piano parts... the playing on the fortepiano was so pleasant, so pure, so full of expression and yet so extremely agile that one scarcely knew what to remark on first; and all the listeners were enchanted...’

‘A piano concerto with three fortepianos, a very rare occurrence but here made possible by a fortunate combination of circumstances...’ – as the same newspaper remarked – could also serve as a motto for the present recording. Works for several solo instruments, especially pianos, are rare and rarely performed. Mozart was evidently attracted by the *sinfonia concertante* genre: in addition to the concertos for two and three pianos he composed the *Concertone for Two Violins*, *Sinfonia Concertante for Violin and Viola* and *Concerto for Flute and Harp*; other similar works remained unfinished.

The ‘*Lodron Concerto*’ for three pianos, K 242, composed in Salzburg in February 1776 for Countess Antonia Lodron and her daughters, is the third of Mozart’s piano concertos – after the less important K 175 and the magnificent *Jeunehomme Concerto*, K 271. No doubt for practical reasons Mozart later – probably in 1779 – made a reduced version for two pianos, leaving the orchestral part unchanged. One might describe the difference by observing that two pianos and two pianists play fewer notes,

and the work as a whole sounds less ample. Mozart himself played both versions in concert, the last occasion being in Salzburg in 1780 with his sister Nannerl.

The *Concerto in F major* differs from the *Concerto in E flat major* principally in its wholly dissimilar treatment of the solo piano parts. In the *Concerto in E flat major* we find what might be termed a ‘reasoned dialogue’ between the two soloists, in the course of which each player can bring his phrase or statement to a conclusion undisturbed; some ideas are presented by both soloists together, one accompanying the other. By contrast, in the *Concerto in F major* Mozart sets in motion a true ‘musical joke’ with three pianos, in which the musical line is divided between the three players quite arbitrarily; one piano continues what another has started and the third will conclude. This division of the main musical line and its accompaniment between the three soloists is without question is as unusual as it is witty. The listener hardly notices the humour, however, as the music sounds quite ‘normal’, and only the pianists know (and the score shows) what Mozart is up to. Mozart’s triple concerto might be called a card game, like Stravinsky’s ballet *Jeu de cartes*, in which the motifs are shuffled like the cards in a pack (incidentally, both Mozart and Stravinsky were keen card players). It also seems like a musical card trick when Mozart ends the second movement in the orchestra but then allows the pianos to add an extra phrase, like the wave of a white handkerchief – or when, towards the end of the third movement, in *tutti*, he seems to compose a *forte* conclusion in F major but then – after a moment in which applause always threatens to break out (like similar moments in the finales of Haydn’s *Symphony No. 90* or Tchaikovsky’s *Fifth*)– allows the pianos to continue. They find their way back to the theme (*piano*), whereupon the orchestra repeats the theme once again, *forte*, and all the participants bring the movement to its real conclusion. The listener will surely find other similar examples in this extremely witty composition.

The *Double Concerto in E flat major*, K 365, written for himself and his sister Nannerl, is the last piano concerto from Mozart’s Salzburg period. On this record-

ing it is presented in two versions: the first from Salzburg (1779, with smaller orchestra) and the second from Vienna (1782, with larger wind forces). Mozart played both versions in Salzburg and Vienna. In many respects the *Concerto in E flat major* is Mozart's first 'big' piano concerto. It is the first in which we find the very characteristic intertwining of the woodwind and the piano part, accomplished very effectively and virtuosically. Mozart seems to have been particularly fond of this symphonically oriented work: in 1781 he took it with him to Vienna (along with the *Concerto in F major*, K 242), using it to introduce himself as a keyboard virtuoso and composer. In late 1781 he played it twice at smaller functions, and in 1782 he performed it at the so-called 'Augarten concerts'. These imperial gardens, situated in the Danube meadows, were opened in 1775 by Emperor Joseph II as 'a place of recreation for all people, dedicated by their admirer'. There were several palaces there and a large ballroom in which, between fashion shows and culinary delights, Sunday morning concerts were held for elegant society. Owing to the size of the hall, these matinées were performed by a relatively large orchestra, and this probably caused Mozart to add clarinets, trumpets and timpani to the orchestra for his double concerto (which in its Salzburg version had required only two oboes, bassoons and horns plus strings). Subsequently the authenticity of these additional parts has been called into question; Mozart did not write them into the score, although in itself this was not unusual for the time.

There is much to suggest that the 'Vienna version' of the *Concerto in E flat major* is Mozart's own work. In the inventory by Jean André, the most important publisher of the works left unpublished at Mozart's death, we find as early as 1800 a reference to the additional parts. The clarinet parts are so finely crafted that they could really only be the work of Mozart, who was especially fond of this instrument. The clarinet – developed by the Stadler brothers in Vienna – was then still relatively rare; in Salzburg it were rarely if ever to be found (as late as 1791 Haydn had to do without it in London!). Owing to the instruments' construction and the

playing techniques of the time, however, the trumpets and timpani writing could not have been very different. And why should just this one concerto by Mozart have been arranged later by a third party?

The remarkable thing about the ‘Vienna version’ is the astonishing difference in overall effect owing to the larger orchestral forces – giving the work a new, larger-scale, even majestic character. One might even say that the music is laid bare and is perceived as a forerunner of Beethoven’s *Fifth Piano Concerto*.

In this recording we have made every effort to do justice to all the details of an historically faithful interpretation. These include the reduction of the string sections in solo passages; small, spontaneous ornamentation in the solo parts; a certain degree of ‘classical’ rubato; and, finally, the solo pianos playing during *tutti* passages (which was still required by Beethoven in his concertos). All of these stylistic details – which contribute to a vivid performance – are known to correspond to the manner in which Mozart himself played his concertos. The Viennese pianist Friedrich Gulda was the first to play Mozart’s concertos in such a manner (K 467 und K 599) – together with Hans Swarowsky – and he recorded them as early as 1962 (!) – a pioneering achievement and, at the same time, one of the most beautiful of Mozart recordings.

We should add a word about the soloists playing continuo in *tutti* passages, a practice dating back to the era of *basso continuo* that enriches the sound of the bass group to a small but significant extent. From this recording it is easy to see why, towards the end of the eighteenth century, it ceased to be usual to direct an orchestra from the ‘piano’: the fortepiano with its wide range of sonorities was becoming increasingly widespread, but was unable to produce the percussive sound of the harpsichord. As the size of orchestras was steadily increasing as well, the keyboard thus lost its ‘leading’ role. Haydn, who still directed his London concerts from the keyboard, made use of this in a ‘musical joke’: in the finale of his *Symphony No. 98* he introduced a comical solo for harpsichord/fortepiano, just a few bars long, a last

sonic allusion to his presence at the keyboard. At the latest from 1795, after his return to Vienna, Haydn directed his concerts exclusively with a baton.

© *Manfred Huss* 2007

Born in Moscow, **Alexei Lubimov** studied with Heinrich Neuhaus and established an early passion for both baroque and 20th-century music. He premièred many contemporary pieces in Russia and founded the avant-garde festival 'Alternativa'. When Alexei Lubimov was denied performance outside Russia for several years he developed an interest in authentic instruments. He established the Moscow Baroque Quartet and, together with Tatiana Grindenko, the Moscow Chamber Academy; he also gave the first performances on the fortepiano in the USSR. Since 1987 Alexei Lubimov has performed outside Russia, giving concerts throughout Europe, America and Japan. He has appeared with prestigious orchestras under such conductors as Vladimir Ashkenazy, Neeme Järvi and Sir Roger Norrington. Examples of historical performances include concerts with the Orchestra of the Age of Enlightenment, Wiener Akademie and Collegium Vocale Gent. Alexei Lubimov also takes a keen interest in chamber music, and performs regularly with renowned soloists at festivals all over the world.

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 was born in Amsterdam and studied under Jan Wijn, continuing his studies in London and in the United States under John Bingham and Rudolf Serkin. In 1984 he was awarded the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. Since then Ronald Brautigam has performed regularly with leading European orchestras under distinguished conductors including Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington and Sir Simon Rattle.

Besides his performances on modern instruments, Ronald Brautigam has developed a great passion for the fortepiano. He regularly gives recitals on his own fortepiano, and has played concertos with the Orchestra of the Eighteenth Century, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Hanover Band, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées. He is also a devoted player of chamber music, regularly working together with Isabelle van Keulen, Nobuko Imai and Melvyn Tan.

Manfred Huss was born in Vienna and studied there under Hans Swarowsky and Alexander Jenner. Describing his early career as a pianist, which featured concerts and recordings all over Europe, the journal *Das Orchester* wrote that it was 'as if he wished to inherit Friedrich Gulda's mantle even while the latter was alive'. Nowadays Manfred Huss prefers to play the fortepiano and directs the Haydn Sinfonietta Wien, which he also founded. The first recordings that he made with this ensemble – with music by Haydn and Schubert – received outstanding international reviews and numerous awards.

Manfred Huss has appeared as a soloist and conductor at important festivals in cities including London, Paris, Salzburg, Evian, Florence, New York, Frankfurt (Alte Oper), Brussels (La Monnaie) and Prague. Among the orchestras he has conducted are the City of London Sinfonia, the Orchestra of the Age of Enlightenment, the Mexico Philharmonic Orchestra, the Polish Chamber Philharmonic Orchestra, the Belgrade Philharmonic Orchestra; he has also conducted the Tallis Choir and Kodály Choir.

In addition to his work as a performer, Manfred Huss has published Hans Swarowsky's posthumous *Wahrung der Gestalt* and has written the first large-scale Haydn biography in German.

The **Haydn Sinfonietta Wien**, founded in 1984 by Manfred Huss, is now regarded as one of the foremost interpreters of music from the Viennese classical and late baroque periods and of works from the early nineteenth century. Its leader is Simon Standage, the English doyen of historic violin playing. The ensemble, which has performed on authentic instruments since 1991, celebrated its first great international success at the Prades Casals Festival; since then it has undertaken concert tours to such destinations as Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall) and Brussels. Soloists have included Lynne Dawson, Christophe Coin, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay and Milan Turkovic, and the ensemble has collaborated with the Tallis Choir and the Kodály Choir. Its repertoire stretches from large-scale chamber music by way of the symphonic repertoire to operas and oratorios. In the years 1986–94 participated in the Wiener Klassik Festival and appeared at numerous other international festivals including the Beethovenfest Bonn, Prague Autumn Festival and Flanders Festival. Since 2006 the ensemble is orchestra in residence of the Centropalia International Festival (Styria/Slovenia).

Die ersten Hammerklaviere wurden bereits vor Ende des 17. Jahrhunderts von Bartolomeo Cristofori (1655–1732) in Florenz gefertigt; er nannte sie *Arpicimbalo che fá il piano e il forte*. Um 1730 lernte Gottfried Silbermann (1683–1753), der erste bedeutende deutsche Klavierbauer, Cristoforis Instrumente kennen und kopierte sie so erfolgreich, dass bereits gegen 1740 eine ganze Anzahl solcher *Fortepianos* für den Berliner Hof bestellt wurden. Johann Sebastian Bach war an dieser Entwicklung bereits beteiligt und sein ältester Sohn Carl Philipp war als Hofvirtuose in Berlin einer der ersten bedeutenden Hammerklavierspieler.

Für Mozart – er kannte C.P.E. Bachs *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* – war die Bekanntschaft mit Johann Andreas Stein (1728–1792) und dessen Klavieren von großer Bedeutung: Stein war ab 1748 in Straßburg in der Silbermannschen Werkstatt und danach bei Franz Jakob Späth in die Lehre gegangen, bevor er sich 1751 in Augsburg niederließ. Späth und Stein – in der Generation nach Silbermann die führenden deutschen Klaviermacher – entwickelten wesentliche Elemente der späteren *Wiener Mechanik*. Steins Tochter Nanette, eine hervorragende Pianistin, übersiedelte dann auch nach Wien und begründete dort mit ihrem Gatten, dem Pianisten Streicher, eine Klavierfabrik, die bis Ende des 19. Jahrhunderts zu den bedeutendsten zählte.

Wie sehr sich Mozart schon von Jugend an mit dem Hammerklavier auseinander gesetzt hatte, zeigt sein Brief vom 17. Oktober 1777 aus Augsburg: „Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; Nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viel besser ... ich mag den Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seyn. Er wird nicht schebern, er wird nicht stärker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben ... wen er (Stein) ein solch Clavier fertig hat, so setzt er sich erst hin, und Probirt allerley Passagen, läuffe und springe, und schabt und arbeitet so lange, bis das Clavier alles thut ...

Er steht gut davor dass der Raisonance=boden nicht bricht, und nicht springt. Wenn er einen raisonance=boden zu einem Clavier fertig hat, so stellt er ihn in die luft, Regen, schnee, sonnhitze, und allen Teufel, damit er zerspringt, und dann legt er span ein, und leimt sie hinein, damit er recht starck und fest wird. Er ist völlig froh wenn er springt; man ist halt hernach versichert dass ihm nichts mehr geschieht. Er schneidet oft selbst hinein, und leimt ihn wieder zu, und befestigt ihn recht ...“

Am 28. Oktober 1777 berichtete die *Augsburger Staats- und Gelehrten Zeitung* über eine Aufführung des *F-Dur Konzerts* K 242 mit Mozart: „Da Herr Stein eben drey Instrumente dieser Art fertig hatte, so gab dieses Gelegenheit, ein starkes Concert für drey Claviere aufzulegen, wo Herr Deymler, Organist in der Domkirche, und Herr Stein selbst die beyden andern Clavier-Partien auf sich hatten ... der Vortrag auf dem Forte-Piano war so nett, so rein, so voll Ausdruck, und doch zugleich so außerordentlich geschwinde, daß man kaum wusste, worauf man zuerst merken sollte, und alle Zuhörer zum Entzücken hingerissen wurden ...“

„Ein Clavier-Concert mit 3 PianoForte, ein Umstand, der sehr selten, hier aber durch einen günstigen Zufall aufgeführt wird ...“ wie dieselbe Zeitung schrieb, könnte auch das Motto unserer Aufnahme sein – denn Werke für mehrere Soloinstrumente, noch dazu Klaviere, sind ebenso selten wie deren Aufführung. Mozart reizte das Genre *Sinfonia concertante* offenbar, denn er schrieb außer den Konzerten für 2 und 3 Klaviere noch mehr dieser Art: das *Concertone für 2 Violinen*, die *Sinfonia Concertante für Violine und Viola*, das *Konzert für Harfe und Flöte*; einige andere blieben Fragment.

Das „*Lodron-Konzert*“ K 242 für 3 Klaviere, im Februar 1776 in Salzburg für die Gräfin Antonia Lodron und deren Töchter geschrieben, ist das dritte von Mozarts Klavierkonzerten – nach dem weniger bedeutenden K 175 und dem großartigen „*Jeunehomme-Konzert*“ K 271. Vermutlich 1779 verfasste Mozart dann, wohl aus Gründen der Praktikabilität, eine für 2 Klaviere reduzierte Version ohne Verän-

derungen im Orchester: zwei Klaviere mit zwei Pianisten spielen weniger Noten und das Ganze klingt weniger voluminös, so könnte man den Unterschied beschreiben. Mozart hatte beide Fassungen mehrfach selbst im Konzert gespielt, zuletzt 1780 in Salzburg mit seiner Schwester Nannerl.

Das *F-Dur Konzert* unterscheidet sich vom *Es-Dur Konzert* vor allem durch die völlig andersartige Behandlung der Solostimmen der Klaviere: im *Es-Dur Konzert* findet sozusagen ein „vernünftiger Dialog“ der beiden Solisten statt, in dessen Verlauf jeder seine Phrase, seinen Satz ungestört zu Ende bringen kann, wo manches auch gemeinsam vorgebracht wird, wenn einer den anderen begleitet. Im *F-Dur Konzert* hingegen inszeniert Mozart in Wahrheit einen „musikalischen Spaß“ mit drei Klavieren, im Zuge dessen die musikalische Linie im Solo recht willkürlich auf die drei Klaviere verteilt wird, wo ein Klavier das fortsetzt, was ein anderes begonnen hat, und was ein drittes zu Ende führt. Ohne Zweifel eine ebenso ungewöhnliche wie witzige Aufteilung der Hauptstimme und ihrer jeweiligen Begleitung auf drei Solisten – ein Spaß jedoch, von dem der Zuhörer freilich nicht viel merkt, denn es klingt alles ganz „normal“, und nur die Pianisten und die Partitur wissen, welches Spiel Mozart hier treibt. *Jeu des cartes* könnte Mozarts Tripelkonzert heißen, ebenso wie Strawinskys Ballett, in dem die Motive wie die Karten eines Spiels durchmischt werden (Mozart wie Strawinsky waren übrigens beide passionierte Spieler). Wie ein kompositorischer Kartenspielertrick wirkt es auch, wenn Mozart den zweiten Satz im Orchester enden, aber die Klaviere noch eine Zusatzfloskel anhängen lässt, wie das Winken mit einem weißen Taschentuch; oder wenn er gegen Ende des dritten Satzes im Tutti – zum Schein – einen Forte-Schluß in F-Dur komponiert, um jedoch nach einer applausgefährdeten Schreckpause (ähnlich jener in den Finalsätzen von Haydns *Symphonie Nr. 90* oder Tschaikowskys *Fünfter*) die Klaviere weiterspielen zu lassen: diese finden (im *piano*) erstmals gemeinsam zum Thema zurück, woraufhin das Orchester das Thema im *forte* nochmals wiederholt und alle gemeinsam mit dem Satz tatsächlich Schluß machen.

Weitere Beispiele dieser Art in dieser äußerst witzigen Komposition zu finden, sei dem Hörer überlassen.

Das *Doppelkonzert in Es-Dur* K 365, für sich und seine Schwester Nannerl komponiert, ist Mozarts letztes Klavierkonzert aus der Salzburger Zeit. Es findet sich auf dieser Aufnahme in zwei Versionen: die erste aus Salzburg (1779 mit kleinerem Orchester) und die zweite aus Wien (1782 mit vergrößerter Bläserbesetzung). Mozart spielte beide Fassungen in Salzburg und Wien. In mancher Hinsicht ist das *Es-Dur Konzert* das erste „große“ Klavierkonzert Mozarts. Erstmals finden wir die typische Einflechtung der Holzbläser in den Klavierpart, der sehr effektiv und virtuos gestaltet ist. Mozart scheint dieses symphonisch geprägte Werk besonders geschätzt zu haben, denn er nahm es 1781 nach Wien mit (wie auch das *F-Dur Konzert* K 242), um sich dort als Klaviervirtuose und Komponist zu präsentieren. Ende 1781 spielte er es zweimal in kleinerem Rahmen und 1782 bei den sogenannten „Augartenkonzerten“. Diese kaiserlichen Gärten, mitten in den Donauauen gelegen, wurden 1775 von Kaiser Joseph II. geöffnet als ein „allen Menschen gewidmeter Erlustigungs-Ort, gewidmet von ihrem Schätzer“. Es gab dort mehrere Palais und einen großen Ballsaal, in dem zwischen Modeschauen und kulinarischen Genüssen Sonntag morgens Konzerte für die elegante Gesellschaft stattfanden. Diese Matinéen wurden aufgrund der Größe des Saals von einem relativ stark besetzten Orchester bestritten, was Mozart vermutlich veranlasste, die Besetzung seines Doppelkonzerts, die sich in der Salzburger Fassung auf je 2 Oboen, Fagotte und Hörner plus Streicher beschränkte, mit Klarinetten, Trompeten und Pauken zu verstärken. Diese von Mozart nicht in die Partitur notierten Zusatzstimmen – für damals nicht ungewöhnlich – führten später jedoch zur Diskussion, ob sie auch authentisch seien.

Vieles spricht jedoch dafür, dass die „Wiener Fassung“ des *Es-Dur Konzerts* von Mozart stammt: im Inventar von Jean André, dem wichtigsten Verleger von Mozarts Nachlass, findet sich schon um 1800 ein Hinweis auf die Zusatzstimmen. Die Kla-

rinettenstimmen sind so fein ausgearbeitet, dass sie eigentlich nur von Mozart stammen können, der dieses Instrument besonders liebte. Klarinetten, in Wien von den Brüdern Stadler entwickelt, waren damals noch relativ seltene Instrumente, die etwa in Salzburg gar nicht, wenn überhaupt zu finden waren (noch 1791 vermisste sie Haydn sogar in London!). Trompeten und Pauken andererseits konnten aufgrund der Konstruktion und der damaligen Spieltechnik nicht viel anderes spielen als notiert. Und warum sollte ausgerechnet nur dieses eine Konzert Mozarts später von fremder Hand bearbeitet worden sein?

Was an der „Wiener Fassung“ besticht, ist die erstaunliche Veränderung der Gesamtwirkung durch die vergrößerte Instrumentierung, die dem Werk einen anderen, größer dimensionierten, ja majestätischen Charakter verleiht, um nicht zu sagen: diesen freilegt und es zu einem Vorboten von Beethovens *Fünftem Klavierkonzert* macht.

Wir haben uns bemüht in unserer Aufnahme alle Details einer historisch getreuen Interpretation zur Geltung zu bringen: dazu gehört u.a. die Reduktion der Streicher im Solo, kleine, spontane Verzierungen der Solostimmen, ein gewisses Maß an „klassischem“ Rubato und schließlich das Spiel der Soloklaviere im Tutti (letzteres fordert auch Beethoven noch für seine Konzerte). Von all diesen stilistischen Details – Garanten für eine lebendige Aufführung – wissen wir, dass sie dem entsprechen, wie Mozart seine Konzerte selbst aufführte. Der Wiener Pianist Friedrich Gulda war der erste, der gemeinsam mit Hans Swarowsky Klavierkonzerte (K 467 und K 599) von Mozart dementsprechend spielte und bereits 1962 (!) aufnahm – eine Pionierleistung und zugleich eine der schönsten Mozart-Aufnahmen.

Noch ein Wort zu der aus der Generalbasszeit stammenden Praxis des Continuo-Spiels der Solisten im Tutti, die den Klang der Bassgruppe um eine kleine, aber bedeutende Nuance bereichert. Man kann am Beispiel dieser Aufnahmen gut erkennen, warum es sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts aufhörte, ein Orchester vom „Flügel“ aus zu leiten: das Hammerklavier mit seinem modulationsfähigen

Klang verbreitete sich immer mehr, aber es konnte nicht jene perkussive Wirkung des Cembalos hervorbringen. Während die Orchester gleichzeitig immer größer wurden, verlor es dadurch seine „leitende“ Funktion. Haydn, der in London seine Konzerte noch vom „Flügel“ aus leitete, nutzte dies für einen „Musikalischen Spaß“, indem er im Finale seiner *Symphonie Nr. 98* ein skurriles, wenige Takte langes Solo für Cembalo/Fortepiano einfügte, um ein letztes Mal klanglich auf seine Präsenz am Flügel hinzuweisen. Spätestens ab 1795, nach seiner Rückkehr nach Wien, leitete Haydn seine Konzerte nur mehr mit dem Taktstock.

© *Manfred Huss* 2007

Alexei Lubimov wurde in Moskau geboren und studierte bei Heinrich Neuhaus. Schon früh interessierte er sich besonders für die Musik des Barock und des 20. Jahrhunderts. Viele zeitgenössische Werke wurden von ihm in Russland uraufgeführt, und er gründete das Avantgarde-Musikfest „Alternativa“. Während eines 7 Jahre andauernden Ausreiseverbotes beschäftigte Alexei Lubimov sich intensiv mit historischer Aufführungspraxis. Er gründete das Moskauer Barock-Quartett und, zusammen mit Tatiana Grindenko, die Moskauer Kammerakademie. Außerdem gab er in der UdSSR die ersten Konzerte auf dem Fortepiano. Seit 1987 konzertiert Alexei Lubimov in ganz Europa, Amerika und Japan. Er tritt mit bedeutenden Orchestern unter Dirigenten wie Vladimir Ashkenazy, Neeme Järvi und Sir Roger Norrington auf. Von den Ensembles mit historischer Aufführungspraxis seien hier das Orchestra of the Age of Enlightenment, die Wiener Akademie und das Collegium Vocale Gent genannt. Alexei Lubimov ist außerdem ein aktiver Kammermusiker und konzertiert regelmäßig mit bekannten Solisten auf internationalen Festivals.

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker der Niederlande, ist nicht allein wegen seiner Virtuosität und Musikalität bemerkenswert, sondern auch wegen der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. In Amsterdam geboren, begann er seine Studien bei Jan Wijn, um sie in London und den USA bei John Bingham und Rudolf Serkin fortzusetzen. 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs ausgezeichnet, dem wichtigsten Musikpreis Hollands. Seither ist Ronald Brautigam regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so vorzüglichen Dirigenten wie Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington und Sir Simon Rattle aufgetreten. Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat Ronald Brautigam eine große Leidenschaft für das Fortepiano entwickelt. Regelmäßig gibt er Recitals auf seinem eigenen Fortepiano; außerdem konzertiert er mit dem Orchestra of the Eighteenth Century, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, der Hanover Band, Concerto Copenhagen und l'Orchestre des Champs-Élysées. Außerdem ist er ein begeisterter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Nobuko Imai und Melvyn Tan spielt.

Manfred Huss wurde in Wien geboren und studierte dort u.a. bei Hans Swarowsky und Alexander Jenner. „Als ob er Friedrich Gulda zu Lebzeiten beerben wollte“, schrieb die Zeitschrift *Das Orchester* über seine frühe Karriere als Pianist, die ihn mit Konzerten und Aufnahmen durch ganz Europa führte. Heute spielt Manfred Huss vorzugsweise historisches Hammerklavier und leitet die von ihm gegründete Haydn Sinfonietta Wien. Seine Erstaufnahmen mit Werken Haydns und Schuberts, die er mit diesem Ensemble einspielte, wurden international herausragend rezensiert und mehrfach ausgezeichnet.

Manfred Huss gastierte als Solist und Dirigent bei bedeutenden Festivals in Städten wie z.B. London, Paris, Salzburg, Evian, Florenz, New York, Frankfurt (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie), Prag. Er dirigiert u.a. die City of London

Sinfonia, das Orchestra of the Age of Enlightenment, das Philharmonische Orchester Mexiko, die Polnische Kammerphilharmonie, die Belgrader Philharmonie sowie den Tallis- und den Kodálychor.

Über seine musikalische Tätigkeit hinaus publizierte Manfred Huss den schriftlichen Nachlass Hans Swarowskys *Wahrung der Gestalt* und verfasste die erste umfassende deutsche Haydn-Biographie.

Die **Haydn Sinfonietta Wien**, 1984 von Manfred Huss gegründet, zählt heute zu den führenden Interpreten für die Musik der Wiener Klassik, des Spätbarock und des frühen 19. Jahrhunderts. Konzertmeister ist Simon Standage, der englische Doyen des historischen Violinspieles. Das Ensemble, das seit 1991 auf historischen Instrumenten spielt, feierte seinen ersten großen internationalen Erfolg beim Casals Festival Prades; seither fanden Konzertreisen in viele Städte Europas statt, u.a. Mailand, Paris, Utrecht, Brugge, Zürich, Bremen, Budapest, London (Wigmore Hall), Brüssel. Als Solisten musizierten mit dem Orchester u.a. Lynne Dawson, Christophe Coin, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay, Milan Turkovic, The Tallis Choir und der Kodály Chor. Das Repertoire reicht von groß besetzter Kammermusik über die symphonische Literatur bis zu Opern und Oratorien. Die Haydn Sinfonietta Wien war 1986-1994 an der Durchführung des Festivals Wiener Klassik beteiligt und trat bei zahlreichen Internationalen Festivals auf, u.a.: Beethovenfest Bonn, Prager Herbstfestival, Flandernfestival. Seit 2006 ist das Ensemble orchestra in residence des internationalen Festivals „Centropalia“ (Steiermark/Slowenien).

Les premiers piano-forte ont été conçus dès la fin du dix-septième siècle par Bartolomeo Cristofori (1655-1732) à Florence. Il les appelait *Arpicimbalo che fá il piano et il forte*. En 1730, Gottfried Silbermann (1683-1753), le premier facteur de piano allemand d'importance découvrit les instruments de Cristofori et les copia si bien que vers 1740, un grand nombre de tels piano-forte furent commandés par la Cour de Berlin. Johann Sebastian Bach avait déjà participé à ce développement et son fils aîné, Carl Philipp, était, en tant que virtuose de la cour de Berlin, l'un des premiers pianistes importants.

Pour Mozart, qui connaissait le traité de C.P.E. Bach *Essai sur la véritable manière de jouer les instruments à clavier*, le fait de connaître Johann Andreas Stein (1728-1792) et ses pianos fut de première importance : Stein avait été apprenti à partir de 1748 à l'atelier des Silbermann à Strasbourg (de la même famille que Gottfried Silbermann), puis auprès de Frank Jakob Späth avant qu'il ne s'installe en 1751 à Augsbourg. Späth et Stein, parmi les meilleurs facteurs de piano allemands de la génération après Silbermann, développèrent des éléments importants de la mécanique viennoise à venir. La fille de Stein, Nanette, une pianiste exceptionnelle, déménagea ensuite également à Vienne et y fonda, avec son mari, le pianiste Streicher, une fabrique de piano qui devait faire partie des plus importantes jusqu'à la fin du dix-neuvième siècle.

Sa lettre datée du 17 octobre 1777 et écrite à Augsbourg, montre à quel point Mozart réfléchissait à la question de l'instrument et ce, dès sa jeunesse : « Il me faut maintenant vous parler des pianos de Stein. Avant d'avoir vu les instruments construits par ce dernier, les claviers de Späth avaient ma préférence, mais maintenant, je dois donner l'avantage à ceux de Stein, car ils étouffent beaucoup mieux le son... Je peux toucher les notes comme je veux, le ton sera toujours égal. Il ne tinte pas, n'est ni trop fort ni trop faible, et vient à tous les coups... Lorsqu'il a terminé un tel piano, il s'y assied et essaye toutes sortes de passages, de traits et d'intervalles, puis il gratte et travaille jusqu'à ce qu'il fasse ce qu'il veut...

Il se porte garant que la caisse de résonance ne cassera pas et ne se fêlera pas. Lorsqu'il a terminé la caisse de résonance d'un piano, il l'expose à l'air, à la pluie, à la neige, au soleil et à tous les diables, pour qu'elle saute, puis il y colle des filpots de bois pour qu'elle résiste et tienne bien. Il est très heureux lorsqu'elle se fend, car on peut alors être sûr qu'il ne lui arrivera plus rien. Souvent même, il y fait lui-même des entailles qu'il recolte et la consolide bien... »¹.

Le 28 octobre 1777, l'*Augsburger Staats- und Gelehrten Zeitung* écrivait au sujet d'une exécution du *Concerto en fa majeur* K.242 avec Mozart au piano : « grâce au fait que Monsieur Stein avait pu terminer trois instruments de la sorte, un grand concerto pour trois pianos a été conçu pour l'occasion et Monsieur Deym-ler, organiste à la cathédrale et Monsieur Stein lui-même y tinrent chacun une partie... l'exécution au piano-forte fut si agréable, si pure, si expressive et en même temps si allante qu'on ne sait ce qu'il faudrait d'abord remarquer et tous les spectateurs furent enthousiasmés... »

« ... un concerto pour trois piano-forte, une circonstance qui se produit très rarement mais qui grâce à un heureux concours de circonstances a été exécuté... » écrivit le journal. Cela pourrait bien être la devise de notre enregistrement car les œuvres pour plusieurs instruments solistes, qui plus est, pour plusieurs pianos, sont aussi rares que leurs exécutions.

Le genre de la *sinfonia concertante* a manifestement inspiré Mozart puisque celui-ci composa, en plus des concertos pour deux et trois pianos, plusieurs autres œuvres semblables : le *Concertone pour deux violons*, la *Sinfonia concertante pour violon et alto*, le *Concerto pour flûte et harpe* en plus de laisser quelques fragments d'œuvres de la sorte.

Le *Concerto « Lodron »* K.242 pour trois pianos, composé en février 1776 à Salzbourg pour la Comtesse Antonia Lodron et ses filles, est le troisième des con-

¹ Traduction de Geneviève Geffray : W.A. Mozart, *Correspondance II (1777-1778)*, Flammarion, coll. Harmoniques, Paris, 1987

certos pour piano de Mozart, après le moins important K. 175 et le superbe « *Concerto Jeunehomme* » K. 271. Mozart réalisa, vraisemblablement en 1779, une version pour deux pianos sans cependant toucher pour des raisons pratiques à l'orchestration. On pourrait décrire la différence en ces termes : deux pianos avec deux pianistes jouent moins de notes et le tout sonne de manière moins volumineuse. Mozart joua les deux versions à maintes reprises en concert, la dernière fois en 1780 avec sa sœur Nannerl à Salzbourg.

Le *Concerto en fa majeur* se différencie du *Concerto en mi bémol majeur* avant tout par son traitement entièrement différent de la partie soliste des pianos : dans le *concerto en mi bémol*, un « dialogue raisonnable » pour ainsi dire se déroule entre les deux solistes et chacun peut exprimer ce qu'il a à dire sans être dérangé alors qu'en plusieurs endroits, ceux-ci jouent ensemble et l'un accompagne l'autre. En revanche, dans le *Concerto en fa majeur*, Mozart met en fait en scène une « plaisanterie musicale » avec trois pianos : le déroulement de la ligne musicale est réparti de manière arbitraire entre les trois instruments alors que l'un reprend ce que l'autre a commencé avant que le troisième ne le conclut. Une manière aussi inhabituelle que spirituelle de partager la mélodie principale et son accompagnement pour les trois solistes – une plaisanterie donc qui échappe au spectateur car tout sonne « normal » – et seuls les pianistes et ceux qui connaissent la partition savent à quel jeu se livre Mozart. Ce concerto triple pourrait tout aussi bien s'appeler *Jeux de cartes*, comme le ballet de Stravinsky, dans lequel les motifs s'entremêlent comme des cartes à jouer (du reste, Mozart, comme Stravinsky, était un joueur passionné). Cette œuvre nous apparaît également comme un tour de magie quand, dans le second mouvement, l'orchestre cesse de jouer alors que les pianos ajoutent un dernier cliché, comme si Mozart agitait un mouchoir blanc ; et quand, vers la fin du troisième mouvement, on entend une phrase conclusive – selon toute apparence – en fa majeur jouée par tous les instruments et que, après un silence menacé par les applaudissements (un effet semblable au finale de la *Symphonie no 90* de Haydn ou

de la *cinquième Symphonie* de Tchaïkovski), les pianos reprennent : c'est à ce moment que les pianos reviennent pour la première fois au thème, ensemble (et dans la nuance *piano*), alors que l'orchestre répète le thème dans la nuance *forte* avant que le mouvement ne se termine pour vrai, tout les musiciens en même temps. On retrouve d'autres exemples de ce genre dans cette composition hautement spirituelle mais nous laissons à l'auditeur le plaisir de les découvrir par lui-même.

Le *Concerto double en mi bémol majeur* K. 365 composé pour lui-même et pour sa sœur est le dernier concerto pour piano de sa période salzbourgeoise. On en retrouve deux versions sur cet enregistrement : la première de Salzbourg (de 1779 et pour petit orchestre) et la seconde, de Vienne (de 1782 avec un effectif de vents enrichi). Mozart joua les deux versions, à Salzbourg et à Vienne. Ce concerto est, à plusieurs points de vue, le premier « grand » concerto pour piano de Mozart et on y retrouve pour la première fois cet entrelacement typique des bois avec la partie de piano aussi efficace que virtuose. Il semble que Mozart appréciait tout spécialement cette œuvre au caractère symphonique puisqu'il l'emporta avec lui à Vienne en 1781 (ainsi que le *Concerto en fa majeur* K. 242) pour se présenter en tant que virtuose du piano et compositeur. Il le joua à deux reprises vers la fin 1781 dans un cadre modeste puis, en 1782, au cours du concert dit « des Dilettantes » au jardin public de l'Augarten. Ce parc impérial, situé sur les bords du Danube avait été ouvert en 1775 par l'empereur Joseph II. On y retrouvait plusieurs palais ainsi qu'une grande salle de bal dans laquelle, le dimanche matin, entre des présentations de mode et de plaisirs culinaires des concerts se déroulaient à l'intention de l'élégante société. En raison de la dimension de la salle, un orchestre plus grand fut requis ce qui poussa Mozart à augmenter les effectifs de son concerto double qui vit sa version de Salzbourg avec ses deux hautbois, deux bassons, deux cors et cordes s'enrichir de clarinettes, de trompettes et de timbales. Ces parties supplémentaires qui ne furent pas notées dans la partition par Mozart – une pratique habituelle à l'époque – mena plus tard à la discussion sur l'authenticité de ces effectifs.

Plusieurs éléments tendent à prouver que la version de Vienne du *Concerto en mi bémol majeur* est bien de Mozart : dans l'inventaire de Jean André, le plus important éditeur de ses œuvres posthumes, on retrouve bel et bien des indications sur les parties ajoutées ; les parties de clarinettes sont tellement bien écrites qu'elles ne peuvent être que de la main de Mozart qui appréciait particulièrement cet instrument. La clarinette, développée à Vienne par les frères Stadler, était encore à l'époque un instrument rarement employé (à Salzbourg, jamais), si on arrivait à le trouver. Encore en 1791, Haydn déplorait de ne pouvoir compter sur eux à Londres ! En revanche, les trompettes et les timbales, en raison de leur construction, ne pouvaient être jouées de manière très différente de la manière dont elles étaient notées. Et pourquoi devrions-nous croire que ce concerto aurait pu être modifié par une autre personne que Mozart ? Ce qui séduit de la version de Vienne de ce concerto est l'extraordinaire modification de l'effet général au moyen d'une instrumentation amplifiée qui confère à l'œuvre un autre caractère, plus grand, voire davantage majestueux qui, on peut le dire, annonce le *cinquième Concerto* de Beethoven, « *l'Empereur* ».

Pour notre enregistrement, nous nous sommes efforcés de rendre perceptibles tous les détails d'une interprétation historiquement documentée. Ceci inclut entre autres la réduction des cordes, une ornementation discrète et spontanée des parties solistes, un certain rubato « classique » et finalement, le soutien par les pianos solistes dans les *tutti* orchestraux (ce que Beethoven réclamait également pour ses concertos). Nous savons que tous ces détails stylistiques, garants d'une interprétation pleine de vie, faisaient partie de la manière de Mozart de jouer ses propres concertos. Le pianiste viennois Friedrich Gulda fut le premier, avec le chef Hans Swarowsky, à enregistrer des concertos de Mozart (les K. 467 et K. 599) selon ces principes et ce, dès 1962 (!), un travail de pionnier et l'un des plus beaux enregistrements d'œuvres de Mozart.

Un mot encore sur la pratique du continuo des solistes dans les tutti qui enrichit les basses d'une nuance subtile mais importante. On peut, à partir de cet enregistre-

ment, entendre pourquoi à la fin du dix-huitième siècle on cessa de diriger l'orchestre à partir d'un instrument à clavier : le piano-forte avec sa sonorité modulable évoluait toujours mais ne pouvait plus produire l'effet percussif du clavecin. Alors qu'en même temps que l'orchestre devenait de plus en plus gros, l'instrument perdit sa fonction « directrice ». Haydn qui, à Londres, dirigea encore ses concerts du piano, l'utilisa pour une « plaisanterie musicale » dans le finale de sa *Symphonie no 98* où un solo de clavecin/piano-forte de quelques mesures, comme pour montrer une dernière fois sa présence au piano, était prévu. Plus tard, après 1795 et son retour à Vienne, Haydn ne dirigea plus ses concerts qu'à la baguette.

© *Manfred Huss 2007*

Né à Moscou, **Alexei Lubimov** étudie avec Heinrich Neuhaus et fait preuve d'une passion précoce tant pour la musique baroque que pour la musique du XX^e siècle. Il assure la création de nombreuses œuvres contemporaines en Russie et fonde le festival consacré à l'avant-garde musicale, « Alternativa ». Lorsqu'Alexei Lubimov est interdit de concerts à l'extérieur de la Russie pendant de nombreuses années, il développe un intérêt pour les instruments anciens. Il fonde le Quatuor baroque de Moscou et, en compagnie de Tatiana Gridenko, l'Académie de chambre de Moscou. Il donne également le premier concert sur piano-forte en URSS. Depuis 1987, Alexei Lubimov se produit à l'extérieur de Russie, un peu partout en Europe, en Amérique du Nord et au Japon. Il se produit avec des orchestres prestigieux et des chefs tels Vladimir Ashkenazy, Neeme Järvi et Sir Roger Norrington. Parmi les concerts qu'il donne avec des ensembles jouant sur instruments anciens, mentionnons ceux en compagnie de l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Wiener Akademie et le Collegium Vocale Gent. Alexei Lubimov est également un chambriste passionné et se produit en compagnie des plus grands solistes dans le cadre de festivals un peu partout à travers le monde.

Ronald Brautigam, l'un des meilleurs musiciens originaires de Hollande, est non seulement remarquable pour sa virtuosité et sa musicalité mais également pour l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Né à Amsterdam, il y étudie avec Jan Wijn avant d'aller à Londres et aux États-Unis où il travaille avec John Bingham et Rudolf Serkin. En 1984, il reçoit le Nederlandse Muziekprij, la plus grande récompense hollandaise dans le monde musical. Il se produit depuis régulièrement avec les meilleurs orchestres européens et des chefs tels Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington et Sir Simon Rattle. En plus de ses interprétations sur instrument moderne, Ronald Brautigam développe également un intérêt marqué pour le piano-forte. Il donne de nombreux récitals sur son propre piano-forte et joue des œuvres concertantes avec l'Orchestra of the Eighteenth Century, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, le Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées. Il se produit également en tant que chambriste et travaille notamment avec Isabelle van Keulen, Nobuko Imai et Melvyn Tan.

Manfred Huss est né à Vienne et il y étudie auprès de Hans Swarowsky et d'Alexander Jenner. Le magazine *Das Orchester* écrivait au sujet de ses débuts en tant que pianiste alors qu'il se produit et réalise des enregistrements à travers l'Europe : « comme s'il avait voulu hériter du vivant de Friedrich Gulda ». Manfred Huss joue de préférence sur des piano-forte historiques et dirige l'ensemble Haydn Sinfonietta Wien qu'il a fondé. Son premier enregistrement avec cet ensemble, des œuvres de Haydn et de Schubert, lui vaut d'excellentes critiques un peu partout à travers le monde et reçoit plusieurs récompenses. En tant que soliste et chef, Manfred Huss se produit dans le cadre de festivals prestigieux et dans des villes telles Londres, Paris, Salzbourg, Évian, Florence, New York, Francfort (Alte Oper), Bruxelles (La Monnaie) et Prague. Il dirige notamment le City of London Sinfonia, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, l'Orchestre philharmonique de Mexico,

la Philharmonie de chambre de Pologne, la Philharmonie de Belgrade ainsi que le Tallis Choir et le Chœur Kodály. En plus de son activité de musicien, Manfred Huss est l'éditeur des écrits de Hans Swarowsky et est l'auteur de la première biographie exhaustive de langue allemande consacrée à Haydn.

Le **Haydn Sinfonietta Wien** est fondé en 1984 par Manfred Huss et fait partie aujourd'hui des meilleurs ensembles dédiés au style classique viennois, au baroque tardif et à la musique du début du dix-neuvième siècle. Le premier violon en est Simon Standage, le doyen britannique de l'interprétation historique au violon. L'ensemble qui joue depuis 1991 sur instruments anciens remporte ses premiers succès internationaux dans le cadre du Festival Casals de Prades. Depuis, des tournées l'entraînent dans plusieurs grandes villes d'Europe comme Milan, Paris, Utrecht, Bruges, Zurich, Bremen, Budapest, Londres (Wigmore Hall), Bruxelles. L'ensemble accueille comme solistes notamment Lynne Dawson, Christophe Coin, Paul Goodwin, Wolfgang Holzmair, Friedemann Immer, Christa Ludwig, Anthony Pay, Milan Turkovic, le Tallis Choir et le Chœur Kodály. Son répertoire s'étend de la musique de chambre pour grand effectif à la littérature symphonique en passant par l'opéra et l'oratorio. Le Haydn Sinfonietta Wien fait partie de 1986 à 1994 de l'organisation du festival Wiener Klassik et se produit dans le cadre de nombreux festivals internationaux comme le Beethovenfest à Bonn, le Festival d'automne de Prague et le Festival de Flandres. En 2006, le Haydn Sinfonietta devient l'ensemble en résidence du festival international « Centropalia » (Styrie-Slovénie).

INSTRUMENTARIUM

Ronald Brautigam:	Paul McNulty, Prague, after A. Walther
Alexei Lubimov:	Robert Brown, Salzburg, after A. Walther
Manfred Huss:	Alfred Watzek, Vienna, after J. Schantz

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

Recorded in September 2006 at the Florianikirche, Straden, Austria

Tuning and piano technician: Robert Brown

Recording producer: Marion Schwebel

Sound engineer: Andreas Ruge

Digital editing: Nora Brandenburg

Neumann microphones; RME Octamix D microphone preamplifier and high resolution A/D converter; MADI optical cabling;

Yamaha DM1000 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers;

STAX headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Manfred Huss 2007

Translations: Andrew Barnett (English); Jean-Pascal Vachon (French)

Front and back cover photograph: details a Paul McNulty fortepiano

Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

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.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1618 © & © 2007, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-SACD-1618



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 8 in C major · 11 in F major
13 in C major

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 13 IN C MAJOR, K 415 25'17

- ① I. *Allegro* 10'15
- ② II. *Andante* 6'42
- ③ III. Rondeau. *Allegro* 8'14

PIANO CONCERTO NO. 11 IN F MAJOR, K 413 21'07

- ④ I. *Allegro* 8'57
- ⑤ II. *Larghetto* 6'45
- ⑥ III. *Tempo di Menuetto* 5'18

PIANO CONCERTO NO. 8 IN C MAJOR, K 246 ('Lützow-Konzert') 21'02

- ⑦ I. *Allegro aperto* 7'22
- ⑧ II. *Andante* 7'07
- ⑨ III. Rondeau. *Tempo di Menuetto* 6'26

Cadenzas: W. A. Mozart

TT: 68'28

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 2013, after Anton Walter und Sohn c. 1802 (see page 27)

Composed in April 1776, **Concerto No. 8 in C major, K246**, was written for Countess Antonia Lützow, one of Leopold Mozart's pupils and an influential member of the local Salzburg aristocracy. In terms of technical difficulty, it is among the least demanding of Mozart's piano concertos. Perhaps it originated as a teaching piece of some kind (albeit on an extended scale). Most of its passagework is restricted to the right hand (with a relatively straightforward, slower-moving left-hand accompaniment) and involves few difficult changes of hand position. In the outer movements, there are quite extensive reprises of material (sometimes transposed to a different key), reducing the amount of note-learning required for performance. Its possible pedagogic origin is reinforced by the survival of some written-out continuo realizations in the solo piano part found in the performance materials that still survive in the Abbey of St Peter, Salzburg (the copying of which was overseen by Leopold Mozart), and the provision of three sets of cadenzas for the first two movements – both practical aids for an inexperienced player, no doubt. Some of the cadenzas are written on paper contemporary with the autograph composing score; others were added later (even perhaps as late as 1779, suggesting that performances of K 246 were still happening then). Mozart's widow evidently had access to the autograph circa 1800, selling it to Johann Anton André who based a published edition on it that year.

Mozart frequently performed the concerto himself, and so did one of his pupils, Thérèse Pierron, in January and February 1778. On the first occasion the noted theorist Georg Vogler (a.k.a. Abbé Vogler) was present and had earlier attempted to sight-read the work himself, a circumstance to which Mozart refers humorously in a letter to his father of 17th January 1778:

Before dinner [Vogler] scrambled through my concerto at sight. He took the first movement [marked *Allegro aperto*] *prestissimo*, the *Andante allegro* and the Rondo [a graceful Minuet] believe it or not *prestississimo*. Generally, he played the bass different from the way it was

written, inventing here and there quite another harmony and even melody... Vogler's fingering too is terrible; he does all the treble runs downwards with the thumb and first finger of his right hand.

For some time, K 246 remained a staple of Salzburg's amateur music scene. Mozart's sister, Nannerl performed it, and taught it to her pupils. One of them, Mlle Villersi, had thought herself quite competent until she came embarrassingly to grief in a rehearsal of the work; within two weeks, Nannerl had taught her to play it 'so proficiently that she did herself great credit' (Leopold Mozart, letter of 11th June 1778).

Concerto No. 11 in F major, K 413, and Concerto No. 13 in C major, K 415, belong to the set of three 'subscription concertos' that Mozart composed in Vienna at the very end of 1782 and during the spring of 1783, and which he confidently advertised in the *Wiener Zeitung* on 15 January 1783 in the following terms:

Herr Kapellmeister Mozart herewith apprizes the highly honoured public of the publication of three new, recently finished pianoforte concertos. These 3 concertos, which may be performed either with large orchestra with wind instruments or merely a Quattro, viz. with 2 violins, 1 viola and violoncello, will not appear until the beginning of April this year, and will be issued (finely copied and supervised by himself) only to subscribers... for four ducats.

Indeed, so confident was Mozart of the forthcoming success that he had described the works to his father on 28th December 1782 as:

a happy medium between what is too easy and too difficult; they are very brilliant, pleasing to the ear... there are some passages from which only connoisseurs will derive satisfaction, but they are composed in such a way that the less learned listener cannot fail to be delighted, though without knowing the reason.

Sales talk? Probably not. The surviving autograph manuscripts (today in the Jagiellonian Library, University of Cracow, Poland) clearly bear out Mozart's

striving for a sophistication of musical style only rarely achieved in his previous concertos (K 271 in E flat, ‘Jenamy’, being an obvious case). His manuscripts reveal layer upon layer of painstaking refinement of detail, and suggest that he was working on all three concertos simultaneously. In the case of K 415, for example, Mozart originally drafted seventeen bars of a triple-time slow movement in the tonic minor, but cancelled it, continuing immediately with the replacement F major *Andante*, within which several passages were revised in terms of scoring and harmonic succession.

K 415 is for quite a large band comprising, in addition to the strings, oboes, horns, bassoons, trumpets and timpani. Originally issued in print by Artaria in Vienna in 1785, it was reprinted in 1802 by André, and it is only in this 1802 text that the trumpet and timpani parts appear. It is likely that these parts (not notated in the main autograph score) were originally provided on separate manuscript sheets which were available to André (perhaps through Constanze Mozart) but not to Artaria. Its first documented performance on 23rd March 1783 was attended by Emperor Joseph II and for this Mozart doubtless intended to make a spectacular impression. It may well be that the trumpet and timpani parts were ‘supplementary’, composed for this occasion. Something of the concerto’s imposing, ceremonial scale is suggested at the very opening with the successive fugal entries in the strings mapping out the territory *piano*, with an inexorable build up to the first tutti in bar 10. In terms of its construction, this opening orchestral section is not unlike K 271 (Mozart’s grandest piano concerto hitherto, composed in Salzburg some six years earlier), presenting a wide range of contrasting figures that might be thought to represent the *dramatis personae* in a play or opera – each precisely characterized. Operatic too is Mozart’s control of the pace of events: at bar 24 he introduces a prolonged, hushed dominant pedal-note *piano*, grounding the rate of chord change beneath the chirping patterns imitated across the strings in such a way that the entry of militaristic dotted rhythms

forte at bar 36 provides a dramatic sense of relief – escape even – from confinement. The timing and proportions of this opening ritornello is superb, a foretaste of some of the great *opera buffa* masterpieces to follow within a few years.

Mozart's solo piano writing is of an entirely different order from that in K 246: virtuosic and technically demanding, featuring extended passages of showmanship calling for the utmost dexterity from the player, and indeed from the instrument. The first movement's central solo in particular demonstrates how close the relationship was between the developing instrumental technology of the Viennese forte-piano and Mozart's creative imagination. With its sparkling, clear tone and light hammer action, responsive to the subtlest variations of touch, pianos such as those of Anton Walter (one of whose instruments Mozart owned at the time of K 415's composition) opened up many possibilities to juxtapose radically different textures, harmonic patterns and registers in close succession, without the slightest fear that these would be unclear. Without such technology (offering immediate onset of sound, with just as immediate decay, therefore allowing textural clarity), full chords moving rapidly through complex chromatic progressions, as at the opening of this solo, cannot be heard adequately; nor can they dissolve effectively into the quick-silver tracery of semiquavers darting across the octave registers. Yet this is precisely Mozart's expressive strategy here, and on a Viennese piano it works gloriously.

We should also credit the instrumental technology with a development of Mozart's ability to craft a singable aria-like solo line within the slow movements of both K 415 and its less well-known counterpart on this disc, K 413 in F major. This is arguably the most intimate of the three 'subscription' concertos, and certainly the one that works best in Mozart's advertised 'a Quattro' format. Unusual in that both the outer movements are in 3/4-time, the F major concerto offers a 'happy medium' not simply of the 'too easy and the too difficult', but also of solo virtuosity and the integration and partnership of chamber music. Most notably

within its minuet finale, the nature of the keyboard writing achieves an effortless weaving back and forth between these two worlds of expressive continuity. Compositionally, too, this movement offers an early glimpse, in its middle episode, of a kind of texture that was to grace many of Mozart's later concertos: one in which the piano presents a decorous tracery of arpeggios as a backdrop to a 'circle-of fifths' progression elsewhere in the ensemble, typically enlivened by harmonic discord and resolution and the imitation of an innocuous descending scale-figure. But it is in the *Larghetto* middle movement that Mozart achieves some of his most memorable writing, with the strings marked *sotto voce*; lower strings alternately *pizzicato* and *coll' arco*; wind interjections precisely slurred; horn entries specifically labelled *tenuto*; all of this yielding a cushion of sound for a delicious *cantabile* aria played by the piano that was to become almost a trademark of Mozart's later concerto slow movements. Almost every note of the right-hand part has a carefully-notated articulation of some kind, once again, a response to the sophisticated touch (and resulting colour possibilities) of the Viennese piano. Without such a miraculous instrument, many dimensions of Mozart's language – which extends well beyond what he could notate – are lost.

© John Irving 2015

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-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 55 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 has made over 40 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. In 2013 the ensemble toured Japan and Taiwan; future plans include tours to South America, North America, China and the Middle East.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

Wolfgang Amadeus Mozart komponierte sein **Konzert Nr.8 C-Dur KV 246** im April 1776 für Gräfin Antonia Lützow, eine Schülerin Leopold Mozarts und eine einflussreiche Angehörige der Salzburger Adelsgesellschaft. Im Hinblick auf die technischen Schwierigkeiten gehört es zu den anspruchselosesten unter Mozarts Klavierkonzerten; vielleicht entstand es als ein Stück für den (freilich fortgeschrittenen) Unterricht. Das Passagenwerk beschränkt sich zumeist auf die rechte Hand (mit relativ schlichter, langsamerer Begleitung der linken Hand) und sieht nur wenige schwierige Änderungen der Handposition vor. Die Außensätze enthalten recht umfangreiche Reprisen (manche davon transponiert), was das für die Aufführung nötige Notenlernpensum reduziert. Einen möglichen pädagogischen Hintergrund legen auch einige ausgeschriebene Continuo-Aussetzungen nahe, die sich im Solopart des Stimmenmaterials finden, das in der Erzabtei St. Peter in Salzburg aufbewahrt wird (die Kopierarbeiten wurden von Leopold Mozart beaufsichtigt), sowie die Existenz von drei Kadenzvarianten für die ersten beiden Sätze – ohne Zweifel beides praktische Hilfen für unerfahrene Spieler. Einige der Kadenzen sind auf Papier aus der Zeit des Partiturautographs notiert; andere wurden später hinzugefügt (eventuell erst 1779, was belegen würde, dass damals noch Aufführungen von KV 246 stattfanden). Um 1800 befand sich das Autograph offenbar im Besitz von Mozarts Witwe, denn sie verkaufte es an den Verleger André, der das Werk im selben Jahr veröffentlichte.

Mozart hat das Konzert oft selber gespielt, wie es auch eine seiner Schülerinnen, Thérèse Pierron, im Januar und Februar 1778 tat. Bei der ersten dieser Aufführungen war der angesehene Musiktheoretiker Georg Vogler (besser bekannt als Abbé Vogler) zugegen, der zuvor selber versucht hatte, das Werk vom Blatt zu spielen – wovon Mozart in einem Brief an seinen Vater von 17. Januar 1778 humorvoll berichtet:

„... vor dem Tisch hat er mein Conc[e]rt, welches die Mad^{selle} vom haus spieltt, und welches das von der litzau ist, Prima vista – herabgehudelt. das erste stuck [*Allegro aperto*] gieng

Prestißimo das Andante *allegro* und das Rondeau [ein graziöses Menuett] wahrlich *Prestißißimo*. den Baß spielte er meistens anderst als es stund, und bisweilen machte er ganz eine andere Harmonie und auch Melodie. es ist auch nicht anderst möglich, in der geschwindigkeit. die augen können es nicht sehen, und die hände nicht greifen. [...] seine aplicatur ist auch Miserable, der lincke daum ist wie bey dem seeligen Adlgasser, und alle läuffe herab mit der rechten hand, machte er mit den ersten finger und daum.“

Eine Zeitlang gehörte das Konzert KV 246 zum Kernrepertoire der Salzburger Klavieramateure. Aber auch Mozarts Schwester Nannerl führte es auf und verwendete es in ihrem Unterricht. Eine ihrer Schülerinnen, Mlle Villersi, fühlte sich der Aufgabe ebenfalls durchaus gewachsen, bis sie bei einer Probe blamabel scheiterte; innerhalb von zwei Wochen aber spielte sie es dank Nannerls Instruktionen „so, dass sie sich die größte Ehre machte“ (Leopold Mozart, Brief vom 11. Juni 1778).

Die **Konzerte Nr. 11 in F-Dur KV 413** und in **Nr. 13 C-Dur KV 415** gehören zu den drei „Subskriptionskonzerten“, die Mozart Ende 1782/Anfang 1783 in Wien komponierte und die er in der *Wiener Zeitung* vom 15. Januar 1783 mit folgenden Worten selbstbewusst ankündigte:

„Herr Kapellmeister Mozart macht hiemit dem hochansehnlichen Publikum die Herausgabe dreier neuer erst verfertigter Klavierkonzerten bekannt. Diese 3 Konzerten, welche man sowohl bey großem Orchester mit blasenden Instrumenten, als auch nur à quattro, nämlich mit 2 Violinen, 1 Viola und Violoncell aufführen kann, werden erst Anfangs April d. J. zum Vorschein kommen, und nämlich nur denjenigen (schön copirt und von ihm selbst übersehen) zu Theil werden, die sich darauf subscribirt haben [...] gegen 4 Ducaten“.

Tatsächlich war Mozart von seinem Erfolg so überzeugt, dass er die Werke seinem Vater am 28. Dezember 1782 folgendermaßen beschrieb:

„die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch *kenner allein* satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum.“

Werbefloskeln? Wohl kaum. Die erhaltenen Autographen (heute in der Jagiello-nischen Bibliothek der Universität Krakau aufbewahrt) bekunden deutlich Mozarts Streben nach einer Raffinesse des Stils, die in seinen früheren Konzerten nur selten (z.B. in dem „Jenamy“-Konzert Es-Dur KV 271) erreicht wurde. Seine Manuskripte zeigen mehrere Schichten akribischer Detailverbesserungen und lassen vermuten, dass er parallel an allen drei Konzerten arbeitete. Im Fall von KV 415 beispielsweise Mozart skizzierte Mozart zunächst 17 Takte eines langsamen Satzes im Dreiertakt in der Mollvariante, verwarf dies aber, um sogleich mit dem F-Dur-*Andante* fortzufahren, in dem mehrere Passagen hinsichtlich Instrumentation und harmonischem Verlauf revidiert wurden.

Das Konzert KV 415 sieht ein recht großes Ensemble vor, das, neben den Streichern, aus Oboen, Hörnern, Fagotten, Trompeten und Pauken besteht. Ursprünglich 1785 bei Artaria in Wien verlegt, wurde es 1802 von André nachgedruckt; nur die letztere Ausgabe enthält Trompeten- und Paukenstimmen. Wahrscheinlich waren diese Partien (die im Partiturautograph nicht enthalten sind) handschriftlich auf separaten Blättern notiert worden, die erst André zur Verfügung standen (etwa durch Constanze Mozart), nicht aber Artaria. Bei der ersten nachgewiesenen Aufführung des Konzerts am 23. März 1783 befand sich Kaiser Joseph II. im Publikum, weshalb Mozart zweifellos einen spektakulären Eindruck hinterlassen wollte; gut möglich, dass die Trompeten- und Paukenpartien eigens für diesen Anlass hinzukomponiert wurden. Den imposanten und feierlichen Charakter des Konzerts kündigen gleich zu Beginn die fugiert einander folgenden Einsätze der Streicher an, die das Territorium im *piano* abstecken und unaufhaltsam auf das erste Tutti in Takt 10 zusteuern. Im Hinblick auf seine Anlage ähnelt dieser orchestrale Eröffnungsteil dem Konzert KV 271 (Mozarts bis dato stattlichstes Klavierkonzert, komponiert rund sechs Jahre zuvor in Salzburg), präsentiert es doch eine große Palette kontrastierender, exakt profilierter Gestalten, die man sich als *dramatis personae* eines Schauspiels oder einer

Oper vorstellen könnte. An die Oper lässt auch Mozarts Steuerung der Ereignisdichte denken: In Takt 24 führt er einen ausgedehnten, gedämpften Orgelpunkt auf der Dominante ein und mindert die Schlagzahl der Akkordwechsel unter den zwischenernd hin- und hergereichten Motivmustern der Streicher derart, dass der Forte-Einsatz des punktierten Militärrhythmus in Takt 36 wie eine dramatische Befreiung, ja, ein Entkommen wirkt. Das Timing und die Proportionen dieses Eingangsritornells sind superb – Vorgeschmack auf einige der großen Opera buffa-Meisterwerke, die wenige Jahre später folgen sollten.

Der Klaviersatz unterscheidet sich grundsätzlich von dem des Konzerts KV 246: Er ist virtuos, technisch anspruchsvoll und bietet dem Spieler ausgiebig Gelegenheit zu effektvoller Selbstdarstellung, sofern er – wie allerdings auch das Instrument – über die nötige Kunstfertigkeit verfügt. Insbesondere das zentrale Solo des ersten Satzes zeigt, wie eng die Beziehung zwischen dem technischen Entwicklungsstand des Wiener Hammerklaviers und Mozarts schöpferischer Phantasie war. Mit ihrem funkelnden, klaren Ton und der leichten Hammermechanik, die die subtilsten Anschlagsvarianten ermöglichte, eröffneten Klaviere wie die von Anton Walter (eines davon besaß Mozart zum Zeitpunkt der Komposition von KV 415) zahlreiche Möglichkeiten, unterschiedlichste Texturen, Harmoniefolgen und Register in engstem Abstand aufeinander folgen zu lassen, ohne irgendwelche Undeutlichkeiten befürchten zu müssen. Ohne eine solche Instrumententechnik (die sofort ansprechenden Klang, ebenso unmittelbares Abklingen und mithin klare Texturen ermöglicht) können volle Akkorde in raschen und komplexen chromatischen Verläufen (wie etwa zu Beginn dieses Solos) nicht adäquat gehört werden; auch können sie sich nicht so wirkungsvoll in das quecksilbrige Gewebe von Sechzehnteln auflösen, die quer über die Oktavregister schießen. Genau das aber ist hier Mozarts expressive Strategie, und auf einem Wiener Klavier lässt sie sich prachtvoll umsetzen.

Wir sollten der Instrumententechnik auch zugutehalten, Mozarts Fähigkeit befördert

zu haben, kantable, ariose Sololinien zu schaffen, wie sie die langsamen Sätze des Konzerts KV415 und seines weniger bekannten Pendants auf dieser SACD, des Konzerts F-Dur KV413, zeigen. Dies ist das wohl intimste der drei „Subskriptionskonzerte“ und sicherlich dasjenige, für das sich die von Mozart beworbene „à quattro“-Variante am ehesten eignet. Mit seinen ungewöhnlicherweise beide im 3/4-Takt stehenden Ecksätzen bietet das F-Dur-Konzert ein „Mittelding“ nicht nur zwischen „zu schwer, und zu leicht“, sondern auch zwischen solistischer Virtuosität und der partnerschaftlichen Gleichberechtigung der Kammermusik. Vor allem in seinem Menuett-Finale erreicht der Klaviersatz ein müheloses Ineinander dieser beiden Welten expressiver Kontinuität. Darüber hinaus bietet dieser Satz in seinem Mittelteil eine frühe Andeutung einer Art von Textur, die viele von Mozarts späteren Konzerten auszeichnen wird: Das Klavier präsentiert hierbei ein üppiges Arpeggiengeflecht, das als Hintergrund für eine Quintschrittsequenz des Ensembles dient; diese wird in der Regel durch harmonische Spannung und Auflösung sowie die Imitationen eines harmlosen absteigenden Skalenmotivs belebt. Im Mittelsatz (*Larghetto*) aber verwirklicht Mozart eine seiner unvergesslichsten Satzideen: Die Streicher spielen *sotto voce*, die tiefen Streicher abwechselnd *pizzicato* und *coll'arco*; Bläsewürfe erklingen in differenziertem Legato, und die Horneinsätze sind eigens *tenuto* markiert – all dies zusammen ergibt das Klangpolster für eine wunderbar katable Klavier-Arie, die gleichsam zu einem Markenzeichen der langsamen Sätze in Mozarts nachfolgenden Klavierkonzerten wurde. Fast jede Note der rechten Hand ist mit einer individuellen, sorgsam notierten Vortragsanweisung versehen – auch dies eine Reaktion auf die Anschlagsnuancen (und die daraus resultierenden Farbmöglichkeiten) der Wiener Klaviere. Ohne ein derart wunderbares Instrument gehen viele Dimensionen von Mozarts Sprache – die weit über das hinausgeht, was er notieren konnte – verloren.

© John Irving 2015

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 55 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-Klaversonatenzyklus, 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 Kölner Akademie hat mehr als 40 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Im Jahr 2013 gastierte das Ensemble in Japan und Taiwan; Konzertreisen nach Südamerika, Nordamerika, China und in den Nahen Osten befinden sich in Vorbereitung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA, Japan und Taiwan 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 zahl-

reiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens' großes Interesse gilt auch weniger bekannten Werken der Vergangenheit, die er in Ersteinspielungen vorlegt und in Konzerten aufführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

Composé en avril 1776, le **Concerto no 8 en ut majeur, K.246** a été écrit pour la comtesse Antonia Lützow, une élève de Léopold Mozart et une personnalité influente de l'aristocratie salzbourgeoise. Ce concerto est parmi les moins exigeants en termes techniques des concertos pour piano de Mozart. Il s'agit peut-être d'une composition pédagogique, quoique d'une portée plus grande. La plupart de ses passages exigeants se limitent à la main droite (avec un accompagnement relativement simple et plus lent de la main gauche) et ne réclament que peu de changements de position de la main. On retrouve dans les mouvements extrêmes des reprises de passages entendus ailleurs (parfois transposés dans une tonalité différente), ce qui simplifie la mémorisation des notes requises pour l'exécution. L'hypothèse de son origine pédagogique se voit renforcée par l'existence de certaines réalisations du continuo dans la partie soliste que l'on retrouve dans le matériel associé à la première exécution qui nous est parvenu et que l'on retrouve à l'Abbaye St Pierre de Salzbourg (dont la copie a été supervisée par Leopold Mozart), et l'existence de trois séries de cadences pour les deux premiers mouvements, deux outils pratiques qui arrivent sans doute à point pour un exécutant inexpérimenté. Certaines des cadences sont écrites sur un papier contemporain de la partition autographe alors que d'autres seront été ajoutées plus tard (peut-être même aussi tard qu'en 1779, ce qui suggère que des performances du K. 246 ont également pu avoir lieu cette année-là). La veuve de Mozart eut manifestement accès à la partition autographe vers 1800 puisqu'elle le vendit à l'éditeur Johann André qui le publia en 1800.

Mozart interpréta souvent ce concerto. Son élève, Thérèse Pierron fit de même en janvier et février 1778. Le théoricien réputé Georg Vogler (connu sous le nom d'abbé Vogler) était présent lors de la première exécution de Thérèse Pierron. Il avait auparavant tenté de déchiffrer lui-même l'œuvre, une circonstance que Mozart évoque avec humour dans une lettre à son père datée du 17 janvier 1778 :

Avant le dîner [Vogler] déchiffra mon concerto. Il a pris le premier mouvement [indiqué *Allegro aperto*] *prestissimo*, l'Andante *allegro* et le Rondo [un menuet gracieuse] croyez-le ou non, *prestississimo*. Il joua le plus souvent une basse différente de celle qui était écrite, inventait ici et là une tout autre harmonie et même une nouvelle mélodie... Le doigté de Vogler est tout aussi terrible; il fait tous les traits dans l'aigu vers le bas avec le pouce et l'index de sa main droite.

Le Concerto K. 246 allait demeurer un cheval de bataille au sein du milieu de la musique amateur salzbourgeoise. La sœur de Mozart, Nannerl, l'exécutera et l'enseignera à ses élèves. L'une d'eux, Mlle Villersi, s'était même crue assez compétente jusqu'à ce qu'elle s'humilie douloureusement lors d'une répétition. En deux semaines, Nannerl avait appris à le jouer « avec une telle compétence qu'elle se fit grand honneur. » (Leopold Mozart, lettre du 11 juin 1778).

Les deux **Concertos no 11 en fa majeur, K. 413** et **no 13 en ut majeur, K. 415**, appartiennent à la série des trois « concertos de souscription » que Mozart composa à Vienne de la fin de 1782 au printemps 1783 et qu'il annonça avec confiance dans le *Wiener Zeitung* du 15 janvier 1783 en ces termes :

Monsieur le maître de chapelle Mozart fait porter à la connaissance de son public très estimé la publication de trois nouveaux concerts pour piano. Ces trois concertos, dont l'accompagnement peut être joué par un orchestre entier, avec une section de vents, ou par un quatuor, à savoir deux violons, un alto et un violoncelle, seront disponibles au début d'avril pour ceux qui les ont commandés (magnifiquement copiés sous la supervision du compositeur lui-même).

Mozart était en effet si confiant du succès éventuel qu'il avait décrit les œuvres à son père le 28 décembre 1782 :

Les concertos sont un heureux compromis entre facilité et complexité. Ils sont très brillants, agréables à l'oreille et simples sans être pour autant insipides. Il y a ici et là des passages que seuls les connaisseurs peuvent apprécier, mais ils sont écrits de telle manière que les auditeurs moins avertis seront ravis, sans toutefois savoir pourquoi.

Argument commercial ? Probablement pas. Les manuscrits autographes qui nous sont parvenus (conservés aujourd'hui à la Bibliothèque Jagellonne de l'Université de Cracovie en Pologne) témoignent clairement de l'effort de Mozart vers une sophistication du style musical qu'il n'avait que rarement atteint dans ses concertos précédents (comme le K. 271 en mi bémol «Jenamy»). Ses manuscrits révèlent des couches successives de raffinement minutieux et suggèrent qu'il se consacra simultanément aux trois concertos. Dans le cas du K. 415 par exemple, Mozart écrit initialement dix-sept mesures d'un mouvement lent dans une métrique ternaire en do mineur mais changea d'idée et poursuivit à la place avec un *Andante* en fa majeur dans lequel plusieurs passages ont été révisés en ce qui concerne la notation et le déroulement harmonique.

Le Concerto en ut majeur K. 415 réclame un orchestre de dimension importante qui comprend, en plus des cordes, des hautbois, des bassons, des cors, des trompettes et des timbales. Initialement publié chez Artaria à Vienne en 1785, il a été réédité en 1802 par André et ce n'est que dans cette version que les trompettes et les timbales firent leur apparition. Il est probable que ces parties (qui n'apparaissent pas dans la partition autographe) ont été initialement fournies sur des feuillets manuscrits distincts auxquels André avait eu accès (peut-être grâce à Constanze Mozart), contrairement à Artaria. L'empereur Joseph II assista à la première exécution attestée du 23 mars 1783 et Mozart a sans doute cherché à laisser une impression spectaculaire. On peut croire que les parties de trompettes et de timbales étaient «complémentaires» et qu'elles furent composées pour cette occasion. Un aspect de la dimension imposante et cérémonieuse du concerto est suggéré dès l'ouverture par les entrées fuguées successives des cordes qui établissent le territoire dans la nuance *piano* suivi d'une intensification inexorable jusqu'au premier tutti de la dixième mesure. En termes de conception, cette ouverture orchestrale n'est pas sans rappeler celle du K. 271 (le concerto pour piano de Mozart le plus imposant jusqu'ici, composé

à Salzbourg quelque six ans auparavant). Elle déploie un large éventail de traits contrastés qui pourraient être considérés comme les *dramatis personae* d'une pièce de théâtre ou d'un opéra, chacun caractérisé individuellement. Le contrôle du rythme des événements est également opératique : à la mesure vingt-quatre, Mozart introduit une pédale prolongée et étouffée dans la nuance *piano* et donne une base solide au changement d'accords sous les gazouillis évoqués par les cordes d'une telle manière que l'entrée du rythme pointé militaire *forte* de la mesure trente-six procure une sensation de soulagement dramatique, voire d'évasion du confinement précédent. Le *timing* et le sens de la proportion de cette ritournelle d'ouverture sont admirables et constituent un avant-goût de certains des grands chefs-d'œuvre de l'*opera buffa* qui suivront dans les années à venir.

L'écriture pour piano de Mozart est d'un tout autre niveau que celui du K. 246 : elle est ici virtuose et techniquement exigeante et inclut de longs passages spectaculaires qui réclament la plus grande dextérité de l'exécutant et de l'instrument. Le passage solo au centre du premier mouvement notamment démontre à quel point la relation entre le développement de la technologie instrumentale du pianoforte viennois et l'imagination créatrice de Mozart étaient étroitement liés. Avec sa sonorité étincelante et claire et le mécanisme nuancé des marteaux sensibles aux plus subtiles variations du toucher, les pianos comme ceux d'Anton Walter (dont Mozart possédait un instrument au moment de la composition du K. 415) ont ouvert de nombreuses possibilités et ont permis de juxtaposer différentes textures de manière radicale, des motifs harmoniques et des registres en succession étroite sans jamais craindre pour leur clarté. Sans une telle technologie (qui permet une attaque immédiate du son avec une extinction toute aussi immédiate, permettant ainsi une clarté dans la texture), des accords pleins se déplaçant rapidement à travers les progressions chromatiques complexes, comme dans l'ouverture de ce solo, ne pourraient être perçus de manière adéquate. Ils ne pourraient pas non plus se dissoudre efficacement dans l'entrelacs

de doubles croches qui s'élancent à travers les registres d'octave. Il s'agit pourtant précisément de la stratégie expressive de Mozart qui, sur un piano viennois, fonctionne souverainement.

Nous devons également rendre hommage à la technologie instrumentale pour sa contribution au développement de la capacité de Mozart à élaborer des lignes solos semblables à des airs vocaux dans les mouvements lents du K. 415 et de son homologue moins connu sur ce disque, le K. 413 en fa majeur. Il s'agit sans doute du plus intime des trois concertos «de souscription», et certainement celui qui correspond le mieux au format «a Quattro» annoncé par Mozart. D'un caractère insolite avec ses deux mouvements extrêmes dans une mesure à 3/4, le concerto en fa constitue un «juste milieu» non seulement entre le «trop facile et le trop difficile», mais également entre la virtuosité soliste et un sens de l'intégration et du partenariat tel qu'on le retrouve dans la musique de chambre. La nature de l'écriture du clavier parvient notamment au sein de son finale «Minuetto» à un entrelacement naturel entre ces deux mondes de continuité expressive. Ce mouvement propose également au point de vue compositionnel un premier aperçu, dans son épisode intermédiaire, de la texture qui allait embellir de nombreux concertos de Mozart à venir : le piano présente un entrelacs d'arpèges en tant que toile de fond à une progression en cycle de quintes des autres instruments de l'ensemble et régulièrement animé par des dissonances et des résolutions harmoniques ainsi que par l'imitation d'une gamme descendante toute simple. Mais c'est dans le mouvement central, *Larghetto*, que Mozart parvient à l'un de ses effets d'écriture les plus remarquables, avec les cordes *sotto voce*, les cordes graves qui alternent *pizzicato* et *coll'arco*, les interjections des vents liées avec soin et les entrées de cor spécialement indiquées *tenuto* qui procurent un coussin sonore sur lequel se déroule un délicieux air *cantabile* joué par le piano, un procédé qui allait presque devenir une marque de commerce des mouvements lents des concertos ultérieurs de Mozart. Presque

toutes les notes de la main droite réclament une articulation soigneusement précisée, une réaction, une fois de plus, à la touche sophistiquée (et aux possibilités de couleurs qui en résultent) du piano viennois. Sans un tel instrument miracle, les nombreuses dimensions du langage musical de Mozart – qui vont bien au-delà de ce qu’il pouvait couler sur papier – seraient perdues.

© *John Irving* 2015

*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 États-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-Élysées.

L’association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante-cinq enregistrements qu’il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les

concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano seul 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. En 2015, la Kölner Akademie avait réalisé plus de quarante premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Chine ainsi qu'au Moyen-Orient.

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 Julliard 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, aux États-Unis, au Japon et à Taiwan et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre 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 en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque 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

The fortepiano used on this disc was made by Paul McNulty in 2013, after a Walter & Sohn instrument from c. 1802.

Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, 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’.



Compass: FF–c4

Moderator and sustaining knee levers

Material: walnut

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
c. 97kg

DIE KÖLNER AKADEMIE

Oboe

Frank de Bruyne
Taka Kitazato

Bassoon

Veit Scholz
Györgyi Farkas

Horn

Ulrich Hübner
Karen Hübner

Trumpet

Hannes Rux
Almut Rux

Timpani

Peter Hartmann

Violins

Catherine Martin *leader*
Frauke Heiwolt
Marie Luise Hartmann
Luna Oda

Anna Maria Smerd
Andreas Hempel
Bettina Ecken
Katarina Todorovic

Viola

Adam Romer
Gabriele Kancachian

Cello

Albert Brüggen
Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer
David Sinclair

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

PIANO CONCERTOS No. 9 IN E FLAT MAJOR, K 271, 'JEUNE HOMME'

No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTOS No. 24 IN C MINOR, K 491 · No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTOS No. 17 IN G MAJOR, K 453 · No. 26 IN D MAJOR, K 537, 'CORONATION'

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTOS No. 19 IN F MAJOR, K 459 · No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp Stereoplay

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTOS No. 20 IN D MINOR, K 466 · No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

'10' *Klassik-Heute.de* · *Luister 10 Luister*

BIS-2044 SACD

PIANO CONCERTOS No. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456 · No. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482

Editor's Choice *Gramophone* · 'IRR Outstanding' *International Record Review*

BIS-2054 SACD

PIANO CONCERTOS No. 14 IN E FLAT MAJOR, K 449 · No. 21 IN C MAJOR, K 467

RECITATIVE AND RONDO: CH'IO MI SCORDI DI TE? K 505

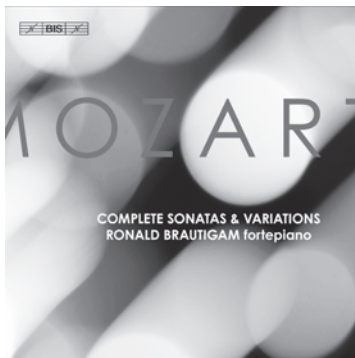
with CAROLYN SAMPSON *soprano*

BIS-2064 SACD

PIANO CONCERTOS No. 15 IN B FLAT MAJOR, K 450 · No. 16 IN D MAJOR, K 451

RONDO IN D MAJOR, K 382

ALSO AVAILABLE:



MOZART
Complete Sonatas and Variations

BIS-1633/36 (special price)

10/10 *Classics Today & Classics Today France*

« L'inventif instrumentiste nous donne tout : les élans, la tendresse, la douleur... Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must. » *Classics Today France*

„Der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten ...“ *klassik.com*

'Brautigam's imaginative interpretations capture Mozart's many moods... for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam.' *Gramophone*

'I recommend this superb box to anyone looking for a set of Mozart sonatas without even entering into the ancient and modern instrument debate.' *MusicWeb International*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

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 2014 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer and sound engineer: Ingo Petry (Take5 Music Production)
Piano technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.

Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2015
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © David Kornfeld (www.kornfeld.se)
Back cover photo: © Jan Verbeek
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2074 © & © 2015, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens



MOZART *PIANO CONCERTOS*

No. 9 'Jeunehomme' & No.12

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

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

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

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

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

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

Cadenza: Ronald Brautigam

TT: 58'36

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 26)

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

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

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

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

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

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

strands, and more closely integrated contrapuntal interplay between all the parts of the texture (a feature inspired by his recent discovery of Bach's music) was what Mozart was trying to represent to his father when he referred to that 'happy medium between the too difficult and the too easy'? As a footnote, we should recall that J. S. Bach was not the only Bach whose music was influential on Mozart. He had encountered Johann Christian Bach in London as an infant in the 1760s, and in about 1771 he arranged three of Bach's Op. 5 keyboard sonatas as piano concertos. Mozart greatly admired J. C. Bach's music, most especially his operas; the opening theme in the slow movement of K 414 makes explicit reference to an aria from Bach's opera *Amadis de Gaule* (1779).

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

A work often closely associated with K 414 is the A major *Rondo*, K 386 (dated 19th October 1782 on the first page of the autograph manuscript). The rondo's scoring, key and date all suggest that this may originally have been intended as the finale of an A major piano concerto, and that the first and second movements of what later became K 414 might have been composed at the end

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

© **John Irving 2010**

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

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

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

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

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

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner

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

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made numerous recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil and Israel.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *John Irving* 2010

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

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Hol-

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

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

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

Weitere Informationen finden Sie auf www.ronaldbrautigam.com

Die Kölner Akademie ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen sowie historischen Instrumenten aufführt – mit eigenem Chor und international renommierten Gastsolisten.

Das Ensemble ist bestrebt, sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben, indem es bei jedem Werk historische Sitzordnungen, kritische Editionen und adäquate Besetzungen berücksichtigt. Die Kölner Akademie hat höchste Anerkennung für seine Aufführungen bei bedeutenden internationalen Festivals erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live im Radio gesendet, etliche für das Fernsehen aufgezeichnet. Die zahlreichen Ersteinspielungen der Kölner Akademie sind mit Auszeichnungen und höchstem Lob bedacht worden. Künftige Konzertplanungen beinhalten Tourneen nach Asien und Südamerika.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa und den USA dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“. Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele im Radio ausgestrahlt oder für das Fernsehen aufgezeichnet wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© John Irving 2010

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

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

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

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

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

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

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

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

L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 2010, les plans de l'orchestre incluaient des tournées en Asie et en Amérique du Sud.

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

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2010) a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience

variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe ainsi qu'aux États-Unis et a obtenu les meilleurs critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

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

DIE KÖLNER AKADEMIE

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

MOZART · RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

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



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

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



Anton Walter (1752–1826), who held the title of ‘Imperial Chamber Organ Builder and Instrument Maker’, was the most famous fortepiano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter ca. 1795

Compass: FF–g³

Knee pedals:

Sustaining and moderator

Furnished in mahogany,
French polished

Measurements:

221cm/98cm/32cm, 75 kilos

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

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

RECORDING DATA

Recording: November 2009 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Egon Zähringer

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

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

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

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

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

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

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



Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk

Deutschlandfunk

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

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

Photo: © KUNST & SCHEIDULIN / AGE / Scanpix



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 14 in E flat major & 21 in C major

Aria: Ch'io mi scordi di te?

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

CAROLYN SAMPSON *soprano*



CAROLYN SAMPSON

Photo: © Marco Borggreve

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 21 IN C MAJOR, K 467 (*Bärenreiter*) 24'38

- | | | |
|---|----------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro maestoso</i> | 13'05 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 5'04 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace assai</i> | 6'19 |

- 4 RECITATIVE AND RONDO: CH'IO MI SCORDI DI TE? 10'14
for soprano and orchestra with obbligato piano, K 505 (*Bärenreiter*)

PIANO CONCERTO NO. 14 IN E FLAT MAJOR, K 449 (*Bärenreiter*) 20'07

- | | | |
|---|-----------------------------------|------|
| 5 | I. <i>Allegro vivace</i> | 8'31 |
| 6 | II. <i>Andantino</i> | 5'35 |
| 7 | III. <i>Allegro ma non troppo</i> | 5'55 |

Cadenzas: Ronald Brautigam (K 467); W. A. Mozart (K 449)

TT: 56'00

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

CAROLYN SAMPSON *soprano* [track 4]

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 2012, after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)

The **Piano Concerto No. 14 in E flat major, K 449**, has the honour of being the very first of his compositions that Mozart entered into a handwritten Thematic Catalogue of his works begun in 1784. This personal ‘Verzeichnüss aller meiner Werke’, as he described it, was continued right up to the end of his life. The dates recorded there are dates of completion, not dates of commencement, and quite often the compositions were started significantly earlier, and left in an incomplete state before Mozart returned to them in order to finish them off – usually just weeks or even days ahead of a projected performance. The catalogue is useful in many respects, including, for instance, the opening theme (occasionally notated in a subtly different way from the autograph score), and details of scoring. In the case of K 449 (dated 9th February 1784), Mozart notes that the orchestral forces were ‘2 Violini, Viola e Basso (2 oboe, 2 corni ad libitum)’. Thus, like the three so-called ‘subscription’ concertos (K 413–15), K 449 was performable ‘a quattro’, with just single strings (note that Mozart indicates ‘viola’, rather than ‘viole’). In letters of 15th and 26th May 1784 he compares K 449 to those earlier ‘a quattro’ works, both in scoring and idiom, and contrasts it with other recent piano concertos (K 450 in B flat major, K 451 in D major and K 453 in G major), noting that only K 449 ‘can be performed *a quattro* without wind instruments... a concerto of a very special kind, written more for a small orchestra than a large one’. Playing parts for the E flat concerto survive in Salzburg; Mozart’s sister Nannerl evidently performed it from a solo piano part she wrote out herself, incorporating an embellished variant of a passage in the first movement (perhaps suggested to her by Mozart).

In addition to this information from the ‘Verzeichnüss’ we have the following from Mozart’s autograph score (which survives today in the Library of the Jagiellonian University, Kraków, Poland): ‘Di Wolfgango Amadeo Mozart per

la Sig^{ra} Barbara de Ployer Viena li 9 di Feb^{ro} 1784'. K 449's dedicatee, Barbara Ployer (1765–1811), was a talented pianist, and pupil of Mozart. Ployer performed it on 24th March, exactly one week after Mozart gave the première.

While the work was completed just before these first performances, the genesis of K 449 is quite complex. Alan Tyson's detailed researches into the watermarks found in the first ten leaves of Mozart's manuscript paper shows that it originated at the same time as the three 'subscription' concertos (late 1782, early 1783), whereas the rest of the concerto is on paper of a different type altogether, which Mozart was using in the spring of 1784. There is a visual clue, too, to a break between compositional phases: sandwiched between the paper of the first phase (bars 1–192 of the first movement) and the rest is a completely unrelated sketch for a tenor aria (subsequently deleted). So he must have left K 449 alone for quite some period of time before resuming it in 1784, evidently envisaging a lucrative series of concerts ahead!

In terms of the relationship between the solo and orchestra, K 449 achieves remarkably close integration with the piano (perhaps not so surprisingly, given the *a quattro* associations mentioned above) functioning much more as a chamber music partner within the ensemble, in contrast to its overtly soloistic role in, say the majestic B flat major Concerto, K 450. Both exposition and recapitulation sections of the first movement operate in much the same way as the chamber music with piano (the Quintet for Piano and Winds, K 452, for instance, or the Piano Quartets, K 478 and K 493), though in the central development (based almost exclusively on one subsidiary theme from the exposition), Mozart playfully sets off the piano and tutti in opposition, suggesting a more dramatic scale and reminding us that this piece is equally suited to the concert hall as to the domestic music room. In the following *Andantino*, Mozart treats us to some of his most sensitive melodic decoration in the piano part, along with some exquis-

itely balanced scoring (the violas and the piano's left hand memorably sharing an accompaniment figure at two points, delicately supported by sustained horn notes). In the sonata rondo finale, Mozart merges two contrasting sound worlds, similar in type to the finale of the G major String Quartet, K 387: the rather 'highbrow' *alla breve* texture of the opening is soon usurped by the livelier rhythms of the dance (which in both strings and piano begin to cloak the original foursquare crotchet patterns rather like ivy twisting around an oak tree. Mozart appends a coda in 6/8-time, reimagining the *alla breve* theme one final time in yet another form, as he sometimes does in his piano variations.

Just over a year later than K 449, Mozart completed one of his most technically challenging and popular concertos, the **Piano Concerto No. 21 in C major, K467**. There is no question that this is for a much larger orchestra, with obligatory flute, and pairs of oboes, bassoons, horns, trumpets and timpani as well as strings. Mozart sent the autograph score to his father in Salzburg for Nannerl to learn and perform there. Leopold noted that K 467 was 'astonishingly difficult' and that he was curious about the harmony and scoring of the work, conceding that some curious passages here and there might not make sense 'until one hears all the instruments playing together'. K 467 was first performed by Mozart on 10th March 1785 at the Burgtheater in Vienna, for which he used a special pedal attachment made to fit his Walter fortepiano. Mozart's father was present at this event and remarked that the pedal attachment was very heavy and cumbersome to move! There are several passages in the first movement especially in which the reinforcement of the bass line by this pedal device, against the large orchestra, would have sounded most effective.

Largely because of its slow movement theme (used in the film *Elvira Madigan*), the C major Concerto has become perhaps Mozart's most famous. In fact, this *Andante* is one of the most unusual episodic structures Mozart ever devised,

subtly masked by its tonal scheme and colouristic devices (including *pizzicato* strings), and, of course, the memorable throbbing triplet accompaniment. In both the outer movements the contribution of the wind group is absolutely on a par with the strings. They function at times as a chorus, sometimes as individual soloists, sometimes in dialogue with the piano. The blending of winds and strings as contrasting, yet cooperating blocks of sound in K 467 is a watershed in Mozart's orchestral development. Likewise in terms of piano writing, there are some particularly innovative passages with arpeggiated figures spanning a broad range of the keyboard. Yet the figuration is always purposeful, taking the musical narrative forwards. The central episode of the finale contains some fascinating examples of this coordination between innovative piano writing and rigorous contrapuntal logic – again, something of a breakthrough.

The concert aria *Ch'io mi scordi di te? K 505*, for two clarinets, two horns, strings, soprano and piano, was composed for Nancy Storace, perhaps as a farewell gift. (The English soprano, who in 1786 had performed the role of Susanna in the first production of *Le nozze di Figaro*, gave her final concert in Vienna on 23rd February 1787; Mozart had entered the piece in his Thematic Catalogue on 27th December 1786, noting very precisely that the work was for Storace and himself). The two sections of the work comprise a recitative (*Ch'io mi scordi di te? – 'That I forget you?'*) and the aria itself, in rondo form (*Non temer, amato bene – 'Fear not, beloved'*), the texts perhaps being by Lorenzo Da Ponte, librettist for Mozart's most famous comic operas. Following an opening section for strings, the voice enters dramatically and alone, later joined by the strings, before the winds and piano broaden out the palette of tone colours (the piano part alternating between accompanimental patterns and solo phrases). The superb quality of Storace's voice is exploited by Mozart's vocal writing, sometimes featuring powerful and declamatory melodic lines, and also frequent coloratura

passages for the soprano within the rondo, along with some prominent high notes, the whole work culminating with a majestic ending dominated by rippling piano arpeggios.

© *John Irving 2013*

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-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began his association with BIS. Among the more than 50 titles released so far are Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete piano works of Mozart and Haydn. Also on the fortepiano, his ongoing series of Beethoven's solo piano music has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven

piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.’ A cycle of Beethoven’s piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 35 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. In 2013 the ensemble toured Japan and Taiwan; future plans include tours to South America, North America, China and the Middle East.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, music director of Die Kölner Akademie, studied conducting with John Nelson at the Juilliard School in New York, where he received B.M. and M.M. degrees. He has also studied with Jacques-Louis Monod, Harold Farberman and Leonard Bernstein at Tanglewood, and choral conducting with Paul Vorwerk. Willens’ broad experience has given him an unusual depth of background and familiarity with performance practice styles ranging from baroque, classical and romantic through to contemporary as well as jazz

and pop music. He has conducted concerts at major festivals in Europe, South America, the United States, Japan and Taiwan, 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 world première 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.

Equally at home on the concert and opera stages, **Carolyn Sampson** has enjoyed notable successes in the UK as well as throughout Europe and the USA. In opera her roles include Semele (Handel), Pamina (*The Magic Flute*) and Anne Truelove (*The Rake’s Progress*). Collaborating with conductors such as Sir Mark Elder, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly and Louis Langrée, she performs with orchestras including the Philharmonia Baroque, Bach Collegium Japan, San Francisco Symphony, Rotterdam Philharmonic Orchestra and Vienna Symphony Orchestra. A consummate recitalist, Carolyn Sampson performs regularly at the Wigmore Hall and in 2013 made her Carnegie Hall (Weill Hall) début.

Dem **Klavierkonzert Nr. 14 Es-Dur KV 449** wurde die Ehre zuteil, die erste jener Kompositionen zu sein, die Mozart in sein 1784 begonnenes und bis an sein Lebensende fortgeführtes handschriftliches „Verzeichnüss aller meiner Werke“ aufnahm. Die dort angegebenen Daten bezeichnen jeweils den Abschluss, nicht den Anfang der Kompositionstätigkeiten; häufig wurden die Kompositionen erheblich früher begonnen und in unvollendetem Zustand belassen, bis Mozart sich ihnen wieder zuwandte, um sie fertigzustellen – üblicherweise wenige Wochen oder gar nur Tage vor einer geplanten Aufführung. Das Verzeichnis ist in vielerlei Hinsicht von Wert, unter anderem im Hinblick auf das notierte Anfangsthema (das gelegentlich ein wenig von der autographen Partitur abweicht) und auf Besetzungsdetails. Im Fall des auf den 9. Februar 1784 datierten Es-Dur-Konzerts KV 449 notiert Mozart ein Orchester aus „2 Violini, Viola e Basso (2 oboe, 2 corni ad libitum)“. Ebenso wie die drei sogenannten „Subskriptionskonzerte“ (KV 413–15) war es also mit solistischen Streichern („a quattro“) zu realisieren (Mozart benutzt den Singular „Viola“ statt des Plurals „Viole“). In Briefen vom 15. und 26. Mai 1784 vergleicht er das Es-Dur-Konzert hinsichtlich Besetzung und Idiomatik mit früheren „a quattro“-Werken, grenzt es von anderen aktuellen Klavierkonzerten ab (KV 450 B-Dur, KV 451 D-Dur und KV 453 G-Dur) und bemerkt, dass nur KV 449 „à quattro ohne blasinstrumenten gemacht werden kann“, handle es sich doch um „ein Concert von ganz besonderer art, und mehr für ein kleines als grosses Orchestre geschrieben“. In Salzburg hat sich Stimmenmaterial für das Es-Dur-Konzert erhalten; Mozarts Schwester Nannerl spielte es offenbar nach einer selbst erstellten Solostimme, die im ersten Satz – vielleicht auf Mozarts Anregung – eine verzierte Variante einer Passage enthält.

Neben diesen Angaben im „Verzeichnüss“ enthält Mozarts Partiturautograph (heute aufbewahrt in der Bibliothek der Jagiellonen-Universität, Krakau) folgen-

den Vermerk: „Di Wolfgango Amadeo Mozart per la Sig^{ra} Barbara de Ployer Viena li 9 di Feb^{ro} 1784“. Die Widmungsträgerin Barbara Ployer (1765–1811) war eine talentierte Pianistin und Schülerin Mozarts; sie spielte das Konzert am 24. März, genau eine Woche nach der Uraufführung durch Mozart selber.

Kurz vor der Uraufführung fertiggestellt, ist die Entstehungsgeschichte des Konzerts KV 449 recht komplex. Alan Tysons detaillierte Untersuchungen zu den Wasserzeichen der ersten zehn Manuskriptblätter zeigen, dass es zur gleichen Zeit wie die drei „Subskriptionskonzerte“ begonnen wurde (Ende 1782/Anfang 1783), während der Rest des Konzerts auf einem anderen, von Mozart im Frühjahr 1784 verwendeten Papier notiert wurde. Außerdem gibt es einen visuellen Hinweis auf eine Bruchstelle zwischen verschiedenen Kompositionsphasen: Zwischen dem Papier der ersten Phase (1. Satz, Takte 1–192) und dem Rest befindet sich eine völlig beziehungslose (und später verworfene) Skizze für eine Tenor-Arie. Mozart hatte das Konzert KV 449 also eine geraume Zeit beiseite gelegt, als er es 1784 – offenbar mit der Aussicht auf eine Reihe lukrativer Aufführungen – wieder hervorzog.

Im Hinblick auf die Beziehung zwischen Solist und Orchester gelingt dem Es-Dur-Konzert eine bemerkenswert dichte Integration des Klaviers (was angesichts des oben erwähnten „a quattro“-Kontexts kaum überrascht); im Unterschied etwa zu der unverhohlenen solistischen Rolle etwa im majestätischen B-Dur-Konzert KV 450 fungiert es hier eher als kammermusikalischer Partner innerhalb des Ensembles. Exposition und Reprise des ersten Satzes ähneln in ihrer Anlage der Klavierkammermusik (z.B. Quintett für Klavier und Bläser KV 452, Klavierquartette KV 478 und KV 493), obwohl Mozart in der zentralen Durchführung (sie basiert fast ausschließlich auf einem Nebenthema aus der Exposition) spielerisch Klavier und Tutti einander gegenüberstellt – ein Ausblick in dramatischere Gefilde, der uns daran erinnert, dass dieses Werk sich

gleichermaßen für den Konzertsaal wie für das heimische Musikzimmer eignet. Im darauf folgenden *Andantino* präsentiert Mozart uns im Klavier einige seiner empfindsamsten melodischen Verzierungen, flankiert von einer vorzüglich ausbalancierten Instrumentation (die Bratschen und die linke Hand des Klavierparts etwa teilen sich an zwei Stellen eine Begleitfigur, wobei sie von Haltetönen des Horns unterstützt werden). Im Finale, einem Sonatenrondo, verbindet Mozart ganz im Stil des Finales aus dem G-Dur-Streichquartett KV 387 zwei gegensätzliche Klangwelten: Die eher gelehrte *alla breve*-Textur des Anfangs wird bald von lebhafteren Tanzrhythmen überlagert (welche in den Streichern und im Klavier das ursprüngliche vierschrotige Viertel-Motiv wie Efeu umranken). Mozart fügt eine Coda im 6/8-Takt an, die das *alla breve*-Thema ein letztes Mal in einer wiederum anderen Gestalt heraufbeschwört, ähnlich wie er dies manchmal in seinen Klaviervariationen tut.

Gut ein Jahr später vollendete Mozart eines seiner technisch anspruchsvollsten und beliebtesten Konzerte: das **Klavierkonzert Nr. 21 C-Dur KV 467**. Offenkundig ist dieses Werk für ein weit größeres Orchester entstanden: oblige Flöte, zwei Oboen, zwei Fagotte, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken sowie Streicher. Mozart sandte die autographe Partitur an seinen Vater in Salzburg, damit Nannerl sie einstudieren und dort aufführen konnte. Leopold war von der Schwierigkeit des Konzerts überrascht und erwartete sich von Harmonik und Instrumentation weiteren Aufschluss: Einige seltsam anmutende Passagen, räumte er ein, ergäben womöglich erst Sinn, wenn man alle Instrumente zusammen hörte. Das Konzert wurde am 10. März 1785 im Wiener Burgtheater von Mozart uraufgeführt. Er verwendete dabei eine besondere Pedalvorrichtung, die seinem Walter-Hammerflügel angepasst war. Mozarts Vater war bei dieser Aufführung anwesend und bemerkte, dass die gewichtige Pedalvorrichtung („ein grosses Forte piano pedale“) nur schwer zu bewegen war. In einigen Passagen

des ersten Satzes dürfte die solcherart verstärkte Basslinie gegen das große Orchester großen Effekt gemacht haben.

Vor allem das Thema des langsamen Satzes (das in dem Film *Elvira Madigan* verwendet wird [dt. Titel: *Das Ende einer großen Liebe*]) hat das C-Dur-Konzert zu einem der bekanntesten Konzerte Mozarts gemacht. In der Tat ist dieses *Andante* eine der ungewöhnlichsten episodischen Formen, die Mozart jemals erdacht hat, was durch den Tonartenplan, die koloristischen Mittel (u.a. Pizzikato-Streicher) und, natürlich, durch das unvergessliche Pochen der Triolen-Begleitung subtil verschleiert wird. In den beiden Ecksätzen befindet sich die Bläsergruppe absolut auf Augenhöhe mit den Streichern; mal werden sie chorisch, mal solistisch, mal im Dialog mit dem Klavier eingesetzt. Die Verschmelzung von Bläsern und Streichern zu kontrastierenden, wiewohl kooperierenden Klangblöcken bezeichnet einen Wendepunkt in Mozarts Orchesterschaffen. Auch im Klaviersatz gibt es einige besonders innovative Passagen mit Arpeggiofiguren, die sich über einen Großteil der Tastatur erstrecken. Doch diese Figuration ist immer zweckmäßig, treibt sie doch die musikalische Erzählung voran. Die zentrale Episode des Finales enthält einige faszinierende Beispiele für diese Koordination von innovativem Klaviersatz und strenger kontrapunktischer Logik – wiederum eine Art Durchbruch.

Die Konzertarie *Ch'io mi scordi di te? KV 505* für zwei Klarinetten, zwei Hörner, Streicher, Sopran und Klavier wurde für Nancy Storace komponiert und war vielleicht als ein Abschiedsgeschenk gedacht. (Die englische Sopranistin, die im Jahr 1786 in der ersten Produktion von *Le nozze di Figaro* die Rolle der Susanna kreierte hatte, gab ihr letztes Konzert in Wien am 23. Februar 1787; Mozart trug das Stück am 27. Dezember 1786 in sein Werkverzeichnis ein und vermerkte ausdrücklich, dass es für Storace und ihn selber bestimmt sei). Das Werk besteht aus einem Rezitativ (*Ch'io mi scordi di te? – „Lassen sollte ich*

dich?“) und einer Arie in Rondoform (*Non temer, amato bene* – „O Geliebter, fürchte nimmer“); die Texte stammen vielleicht von Lorenzo da Ponte, dem Librettisten der berühmtesten komischen Opern Mozarts. Nach einem Eingangsteil für Streicher setzt die Stimme dramatisch und allein ein; dann gesellen sich die Streicher hinzu, bis Bläser und Klavier die Klangfarbenpalette erweitern (wobei das Klavier zwischen Begleitmustern und Solophrasen abwechselt). Mozarts Vokalsatz schöpft Storaces hervorragende Stimme aus, enthält kraftvolle, deklamatorische Melodielinien, aber auch zahlreiche Koloraturpassagen für den Sopran im Rondo, außerdem einige herausragende Spitzentöne; das Werk kulminiert in einem majestätischen Schluss, den sanft plätschernden Klavierarpeggien prägen.

© **John Irving 2013**

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

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaversonatenzyklus, 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 Kölner Akademie hat mehr als 35 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Aus-

zeichnungen bedacht wurden. Im Jahr 2013 gastierte das Ensemble in Japan und Taiwan; Konzertreisen nach Südamerika, Nordamerika, China und in den Nahen Osten befinden sich in Vorbereitung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA, Japan und Taiwan 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 von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens' großes Interesse gilt auch weniger bekannten Werken der Vergangenheit, die er in Ersteinspielungen vorlegt und in Konzerten aufführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

Gleichermaßen zu Hause auf der Konzert- wie auf der Opernbühne, genießt **Carolyn Sampson** bedeutende Erfolge in Großbritannien, ganz Europa und den

USA. Zu ihren Opernrollen gehören Semele (Händel), Pamina (*Die Zauberflöte*) und Anne Truelove (*The Rake's Progress*). Sie arbeitet mit Dirigenten wie Sir Mark Elder, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly und Louis Langrée zusammen und tritt mit Orchestern wie dem Philharmonia Baroque Orchestra, dem Bach Collegium Japan, der San Francisco Symphony, dem Rotterdam Philharmonic Orchestra und den Wiener Symphonikern auf. Die vollendete Liedinterpretin gastiert regelmäßig in der Wigmore Hall und gab 2013 ihr Debüt in der Carnegie Hall (Weill Recital Hall).

Le Concerto pour piano n° 14 en mi bémol majeur, K. 449 a l'honneur d'être la toute première œuvre que Mozart inscrivit dans le catalogue thématique de ses œuvres écrit à la main et commencé en 1784. Il utilisa ce 'Verzeichnüss aller meiner Werke' [Catalogue de toutes mes œuvres] personnel, pour reprendre son titre original, jusqu'à la toute fin de sa vie. Les dates qui y sont inscrites sont celles de la complétion de l'œuvre et non de son commencement. Mozart commençait le plus souvent ses compositions avant de les laisser dans un état d'inachèvement puis y revenait et les terminait, souvent quelques semaines voire quelques jours à peine avant la date prévue de leur première. Ce catalogue est pratique à plusieurs égards et inclut notamment le premier thème (le plus souvent écrit d'une manière légèrement différente de celle de la partition autographe) et des informations au sujet de l'instrumentation. Dans le cas du Concerto K. 449 (daté du 9 février 1784), Mozart précise que les forces orchestrales comprenaient «deux violons, alto et basse (2 hautbois, 2 cors ad libitum)». Ainsi, comme les concertos dits «de souscription» (K. 413 à 415), le K. 449 pouvait être joué «a quattro» avec un seul instrument à cordes par partie (notons que Mozart indique «viola» plutôt que «viole»). Dans des lettres datées du 15 et du 26 mai 1784, il compare le K. 449 à ses œuvres «a quattro» antérieures, tant au niveau de l'écriture que de l'idiome et les oppose à ses concertos plus récents (K. 450 en si bémol majeur, K. 451 en ré majeur et K. 453 en sol majeur) et souligne que le K. 449 «peut être joué a quattro sans instrument à vent... un concerto d'un type tout particulier, écrit pour un petit plutôt qu'un grand orchestre». Les parties du Concerto en mi bémol sont conservées aujourd'hui à Salzbourg: la sœur de Mozart, Nannerl, joua manifestement ce concerto à partir d'une partie solo pour piano qu'elle rédigea elle-même qui faisait voir une variante embellie d'un passage dans le premier mouvement (peut-être suite à une suggestion de son frère).

En plus des informations fournies par le *Verzeichniüss*, la partition autographe de Mozart (conservée aujourd'hui à la bibliothèque de l'Université Jagello-nienne à Cracovie en Pologne) nous révèle également ceci : «Di Wolfgango Amadeo Mozart per la Sig^{ra} Barbara de Ployer Viena li 9 di Feb^{ro} 1784». La dédicataire du K. 449, Barbara Ployer (1765–1811) était une pianiste talentueuse et une élève de Mozart et elle interpréta le Concerto le 24 mars, une semaine après que Mozart en ait assuré la création.

Bien que l'œuvre ne fut complétée que peu de temps avant ces premières exécutions, la genèse du K. 449 est assez complexe. Les recherches approfondies d'Alan Tyson sur le filigrane des dix premières pages du manuscrit de Mozart démontrent que celui-ci est contemporain des trois concertos «de souscription» (fin 1782, début 1783) alors que le reste du Concerto est rédigé sur du papier de type différent que Mozart utilisa au printemps 1784. Il existe également un élément visuel clé qui confirme l'existence d'une interruption durant la composition : on retrouve, insérée entre le papier de la première phase (mesures 1 à 192 du premier mouvement) et le reste de l'œuvre une esquisse d'un aria pour ténor sans lien avec le Concerto et qui sera mis de côté par la suite. On peut donc assumer que Mozart laissa de côté son concerto pendant un certain temps avant d'y revenir en 1784, clairement en vue d'une lucrative série de concerts !

En ce qui concerne la relation entre le soliste et l'orchestre, le Concerto K. 449 parvient à une intégration remarquablement réussie du piano (ce qui ne surprend pas étant donné les relations «a quattro» mentionnées plus haut) qui est ici davantage un partenaire dans une musique de chambre au sein d'un ensemble contrairement à un rôle franchement soliste comme par exemple dans le majestueux Concerto en si bémol majeur K. 450. Tant l'exposition que la réexposition du premier mouvement procèdent de la même manière que dans la musique de chambre avec piano (comme dans le Quintette pour piano et vents

K. 452 par exemple ou les Quatuors avec piano K. 478 et K. 493) bien que dans la section centrale du développement (qui repose presque qu'exclusivement sur un thème secondaire de l'exposition), Mozart oppose avec esprit le piano et le tutti, suggérant une ampleur plus dramatique et nous rappelant que cette pièce convient tout autant à la salle de concert qu'au salon de musique. Dans l'*Andantino* suivant, Mozart nous gratifie dans la partie de piano de l'un de ses embellissements mélodiques les plus délicats au moyen d'une écriture à l'équilibre exquis (les altos et la main gauche du piano partagent en deux endroits et de manière inoubliable un motif accompagnateur, délicatement soutenu par des notes prolongées aux cors). Dans le finale du type rondo de sonate, Mozart réunit deux univers sonores contrastés, comparables au finale du Quatuor à cordes en sol majeur K. 387 : la texture alle breve plutôt sérieuse du début est bientôt supplantée par des rythmes animés de danse qui, tant aux cordes qu'au piano commencent en masquant le motif original fait de quatre noires fermement énoncées comme une vigne entourant un chêne. Mozart ajoute une coda sur un rythme de 6/8, reformulant pour la dernière fois le thème *alla breve* sous une nouvelle forme comme il le fait souvent dans ses variations pour piano seul.

Une année à peine après le K. 449, Mozart compléta l'un de ses concertos qui est à la fois l'un de ses plus exigeants au point de vue technique et l'un de ses plus populaires : le **Concerto n° 21 en do majeur K. 467**. Il est manifeste qu'il se destine à un orchestre beaucoup plus important qui inclut les flûtes ainsi que deux hautbois, deux bassons, deux cors et deux trompettes en plus des timbales et des cordes. Mozart envoya la partition autographe à son père à Salzbourg à l'intention de Nannerl afin qu'elle l'apprenne et l'interprète. Leopold souligna que le Concerto K. 467 était « extraordinairement difficile » et qu'il se posait des questions au sujet de l'harmonie et de l'écriture de l'œuvre, ajoutant que certains passages étranges ici et là ne peuvent fonctionner que lorsque « l'on

entend tous les instruments jouant ensemble ». Le K. 467 a d'abord été joué pour la première fois par Mozart au Burgtheater de Vienne le 10 mars 1785. Pour l'occasion, il avait utilisé un pédalier spécialement conçu pour s'adapter à son pianoforte Walter. Le père de Mozart assista au concert et fit remarquer que le pédalier était très lourd et malaisé à déplacer ! Il existe de nombreux passages dans le premier mouvement durant lesquels un pédalier renforçant la ligne de basse en opposition avec l'orchestre avait été particulièrement efficace.

C'est principalement en raison de son mouvement lent (repris dans le film *Elvira Madigan* réalisé en 1967) que le Concerto en do majeur est peut-être devenu la plus célèbre des œuvres concertantes de Mozart. En réalité, cet *Andante* est l'une des structure en épisodes les plus étranges que Mozart n'ait jamais conçues, subtilement dissimulée par son schéma tonal et ses procédés au niveau des couleurs (incluant les cordes jouées *pizzicato*) et, bien sûr, le mémorable accompagnement fait d'une pulsation de triolets. Dans les mouvements extrêmes, la contribution des vents est tout à fait au même niveau que celle des cordes. Ils agissent tantôt en tant que chœur, tantôt en tant que solistes individuels, parfois dans un dialogue avec le piano. L'alliage des vents et des cordes en tant que blocs sonores contrastés bien que coopérants dans le Concerto K. 467 constitue un point tournant dans le développement orchestral de Mozart. Parallèlement, dans l'écriture pour piano, on retrouve des passages particulièrement innovateurs avec des motifs arpégés couvrant une section importante du clavier. Les ornements jouent cependant toujours un rôle et poussent la narration musicale vers l'avant. L'épisode central du final fait entendre des exemples fascinants de cette coopération entre une écriture innovante pour le piano et une logique contrapuntique rigoureuse qui, ici encore, constitue une avancée.

L'air de concert *Ch'io mi scordi di te ? K. 505* pour deux clarinettes, deux cors, cordes, soprano et piano fut composé pour Nancy Stora, peut-être en

tant que cadeau d'adieu. La soprano anglaise qui avait tenu le rôle de Susanna dans la première production de *Le Nozze di Figaro* en 1786, donna son dernier concert à Vienne le 23 février 1787. Mozart entra cette pièce dans son catalogue thématique le 27 décembre 1786 et nota avec précision qu'elle était pour Storace et lui-même. Les deux sections de l'œuvre comprennent un récitatif (*Ch'io mi scordi di te ?* – Tu me demande de t'oublier ?) et l'air lui-même, dans une forme rondo (*Non temer, amato bene* – Ne crains rien, mon bien-aimé) alors que les deux textes sont peut-être de Lorenzo da Ponte, le librettiste de Mozart pour ses opéras comiques les plus célèbres. Après une introduction aux cordes, la voix fait une entrée dramatique et seule, et est rejointe plus tard par les cordes avant que les vents et le piano n'étendent la palette de couleurs (la partie de piano alterne entre motifs d'accompagnement et des phrases solos). Mozart exploite dans son écriture vocale les caractéristiques de la voix de Storace au moyen de lignes mélodiques puissantes et déclamatoires ainsi qu'avec de fréquents passages en coloratures pour la soprano au sein du rondo incluant des notes aiguës placées stratégiquement. L'œuvre culmine avec une fin majestueuse dominée par des arpèges ondulantes au piano.

© John Irving 2013

*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-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un 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. En 2014, la Kölner Akademie avait réalisé plus de trente-cinq premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Chine ainsi qu'au Moyen-Orient.

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 Julliard 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, aux États-Unis, au Japon et à Taiwan et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre 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 en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque 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.

Autant à l'aise au concert que sur les scènes des maisons d'opéra, **Carolyn Sampson** a remporté du succès en Angleterre ainsi qu'un peu partout en Europe et aux États-Unis. Parmi les rôles qu'elle a tenus, mentionnons Semele (de Handel), Pamina (*La flûte enchantée* de Mozart) et Anne Truelove (*The Rake's Progress* de Stravinsky). Elle a travaillé avec des chefs tels Mark Elder, Markus Stenz, Philippe Herreweghe, Riccardo Chailly et Louis Langrée et des orchestres incluant le Philharmonia Baroque, le Bach Collegium Japan, l'Orchestre symphonique de San Francisco, l'Orchestre philharmonique de Rotterdam et l'Orchestre symphonique de Vienne. Récitaliste recherchée, Carolyn Sampson se produit régulièrement au Wigmore Hall de Londres et a fait ses débuts au Carnegie Hall (Weill Hall) de New York en 2013.

CH'IO MI SCORDI DI TE?

Ch'io mi scordi di te?
Che a lei mi doni puoi consigliarmi?
E puoi voler ch'io viva? Ah no.
Sarebbe il viver mio di morte assai peggior.
Venga la morte, intrepida l'attendo.
Ma, ch'io possa struggermi ad altra face,
ad altr'oggetto donar gl'affetti miei,
Come tentarlo? Ah! di dolor morrei.

Non temer, amato bene,
per te sempre, sempre il cuor sarà.
Più non reggo a tante pene,
l'alma mia mancando va.
Tu sospiri? o duol funesto!
Pensa almen, che istante è questo!
Non mi posso, oh Dio! spiegar.
Non temer, amato bene, per te sempre,
sempre il cuor sarà
Stelle barbare, stelle spietate!
Perché mai tanto rigor, tanto rigor?
Alme belle, che vedete
le mie pene in tal momento,
Dite voi, s'egual tormento
può soffrir un fido cuor?

Test: possibly by Lorenzo Da Ponte

THAT I FORGET YOU?

That I forget you?
That you can tell me to devote myself to her?
And then want me to live? Oh no.
My life would be far worse than death.
Let death come, I wait for it undaunted.
But that I could melt to another flame,
Confer my love on another object
How could it be done? Oh! I would die of sorrow.

Fear not, beloved,
For you always, always my heart will remain.
No longer can I bear such torments,
My soul is failing.
Do you sigh? Oh fatal grief!
Think at least, what a moment this is!
I cannot, oh God, explain.
Fear not, beloved,
For you always, always my heart will remain.
Cruel stars, merciless stars!
Why such severity, such severity?
Fair souls, who see
My torments at such a moment,
You tell me if a faithful heart
Can suffer such torture.

Translation: John Skinner

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING

The fortepiano used on this disc was made by Paul McNulty in 2012, after a Walter & Sohn instrument from c.1805.

Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, 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’.



Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
c.97kg

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Frank Theuns

Oboe

Pepo Domenech

Alayne Leslie

Clarinet

Eric Hoeprich

Marie Ross

Bassoon

Carles Cristobal

Takako Kunugi

Horn

Christian Binde

Karen Hübner

Trumpet

Hannes Rux

Almud Rux

Timpani

Christoph Nünchert

Violin

Catherine Martin *leader*

Frauke Heiwolt

Marie Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorf

Bettina Ecken

Andreas Hempel

Dorothee Mühleisen

Viola

Jane Rogers

Ildiko Ludwig

Cello

Alexander Scherf

Julie Maas

Double bass

Jacques van der Meer

David Sinclair

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

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

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp *Stereoplay*

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTO No. 20 IN D MINOR, K 466

PIANO CONCERTO No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

'10' *Klassik-Heute.de* · *Luister 10 Luister*

BIS-2044 SACD

PIANO CONCERTO No. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456

PIANO CONCERTO No. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482

Editor's Choice *Gramophone* · 'IRR Outstanding' *International Record Review*

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 2013 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry (Takes Music Productions)
Sound engineer: Bastian Schick
Piano technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty
Back cover photo: © Jan Verbeek
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2054 SACD © & © 2014, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 15 in B flat major & 16 in D major

Rondo in D major, K 382

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 16 IN D MAJOR, K₄₅₁ 21'28

- | | | |
|---|-------------------------------------|-------|
| ① | I. <i>Allegro assai</i> | 10'01 |
| ② | II. <i>Andante</i> | 4'59 |
| ③ | III. Rondo. <i>Allegro di molto</i> | 6'18 |

PIANO CONCERTO NO. 15 IN B FLAT MAJOR, K₄₅₀ 22'31

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| ④ | I. <i>Allegro</i> | 10'01 |
| ⑤ | II. <i>Andante</i> | 4'56 |
| ⑥ | III. <i>Allegro</i> | 7'28 |

⑦ RONDO IN D MAJOR for piano and orchestra, K₃₈₂ 8'47

Cadenzas: W. A. Mozart

Edition: Neue Mozart Ausgabe

TT: 53'43

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 2011, after Walter & Sohn, c. 1805 (see page 28)

‘I regard them both as concertos which are bound to make the player sweat.’

Thus Mozart in a letter to his father of 26th May 1784, regarding his two recent piano concertos in B flat major, K 450 and D major, K 451. The previous week he had sent his father and sister a fat bundle of his recent compositions through the post, including the ‘Linz’ Symphony, K 425, and four piano concertos (K 449 and K 453, as well as those in B flat and D just mentioned), noting in the covering letter that he distrusted Viennese copyists – who were also expensive – and that he preferred these compositions to be circulated only within his family at first, in case illicit copies got out into the public domain. This also gave his sister an opportunity to learn the solo parts to the concertos before anyone else and in fact a copy she made of the piano part of K 451 still survives. It is copiously figured throughout the tuttis, revealing the dual function of the pianist as continuo player as well as soloist – a performance practice evidently regarded as standard, at least in Salzburg.

The role of the wind instruments in these two concertos is something to which Mozart draws especial attention in his correspondence. In the first of his two letters about these concertos he even wonders if they would be practical for performance within the Mozart household in Salzburg since they could not be performed without the winds (and Leopold Mozart so rarely had wind players available). This point is borne out by the very opening of the B flat concerto, where the winds take the leading roles, with the strings answering – a far cry from the normal disposition of orchestral forces in the emerging classical symphonic tradition in which the winds were to some extent ancillary. Throughout the first movement, the woodwinds are absolutely vital to the narrative which is founded on dialogue either among the winds or between the winds and strings (as in the main contrasting theme in the opening tutti). Mozart playfully exploits the

diverse colours of the winds too, frequently featuring oboe/bassoon, oboe/horn or horn/bassoon octave combinations, as in the little codetta that introduces the first solo piano entry. He is equally sensitive to the blend of different wind instruments two octaves apart, or else in thirds or tenths. Once the piano has completed its opening virtuoso flourish it too freely engages in dialogue with the winds, eventually taking over the role formerly occupied by the strings, which remain silent for quite some time, their function in the first solo being directed towards accompaniment and cadential punctuation to a degree never seen before in a Mozart concerto. Partly this is because of the importance given to the wind colours, partly the desire to highlight the sheer brilliance of the solo keyboard part, which is exceptionally busy, covering the whole of the five-octave range of Mozart's Walter piano with scalic and arpeggiated movement in semiquavers, triplets and double thirds, with a left-hand part almost equally as challenging as the right in terms of technical difficulty. It is this attitude towards keyboard writing that Beethoven was later to take up and develop in his piano concertos. Both Nannerl and Wolfgang Mozart were accomplished pianists; but this level of difficulty was not something that would have easily fallen within the grasp of the amateur, and suggests a conception of the concerto genre as something belonging to the realm of the professional player in a concert setting – a tradition later extended by Beethoven in his own piano concertos.

The autograph of K 450 contains some intriguing revisions made during the course of its composition, affecting not only the precise shape of some of the first-movement semiquaver passagework (crossed out and rewritten onto the blank staves above in his manuscript) but even the outline of the slow movement theme. The opening phrase of this theme and its supporting bass line were originally written onto the extreme top (violin 1) and bottom (cello/bass) staves of the 12-stave manuscript paper, but were crossed out and redrafted before the

inner parts (which only fit the revised harmonic pattern) were added. This basic technique of extending the outer parts for twenty or thirty bars at a time, adding in the inner parts subsequently is one we encounter again and again in Mozart's autographs. In this case, the solo part was advanced bit by bit along with the main orchestral melody and bass strands, and occasionally Mozart needed to go back and amend this piano part to conform to revisions made to the design of the opening theme once he had changed his mind. The delicacy of the piano writing throughout this *Andante* along with the very finely calculated orchestral textures add to the very special quality of this concerto. The winds are entirely silent for the first 74 bars of the *Andante*; thereafter they dominate colouristically, supported by filigree *pizzicato* in the strings. Once again Mozart points the way to the language of Beethoven's slow movements.

For the finale, Mozart adds a flute to the top of the wind chorus, greatly enhancing the quasi-military quality of this rondo with its shrill tones, competing with the solo piano right at the top of its range. But Mozart makes its presence felt in more subtle ways too: twice it sustains a single long note above deft passagework in the piano part (supported by rising chromatic scale fragments in the strings), making for an utterly magical effect. At such times it is difficult to believe Mozart's claim to have disliked the flute!

The flute is found throughout the D major concerto, K 451, likewise a work of virtuosic nature, though not quite so challenging for the keyboard soloist in Mozart's view. In particular, the left-hand part is not as technically demanding as in the B flat concerto and the solo sections are slightly shorter, separated out from each other by tuttis long enough and frequent enough to give the soloist time to breathe! In the outer movements Mozart revels in the soloistic capabilities of the winds, sometimes entrusting the flute, oboe, bassoon and horn with contrapuntal dialogue punctuated by brief semiquaver flurries from the piano, and elsewhere

building up chordal textures in which the winds' distinctive colours dominate the foreground while the strings provide support. As in the B flat concerto, Mozart's imagination seems to relish the challenge of deploying this dramatic orchestral potential. A cadenza for the Rondo finale written out by Nannerl Mozart survives, and on the back of her manuscript is a very beautiful decoration of a secondary theme from the *Andante* which is almost certainly authentic. Mozart, in a letter to his father drafted between 9th–12th June 1784, had asked him to tell Nannerl that 'it is correct that something is lacking in the C major solo. I will send it to her as soon as possible along with the cadenzas.' In all probability his decoration is what survives on the back of Nannerl's cadenza sheet.

The Rondo, K 382, was composed in February 1782 as a replacement finale for the Piano Concerto No. 5 in D major, K 175 (1773), a popular work that Mozart frequently performed in the years immediately after his removal to Vienna. 'Rondo' is a bit of a misnomer, in fact – K 382 is more akin to a set of variations, the opening rondo theme recurring in the tuttis between successive episodes developing increasingly elaborate pianism as the movement progresses. As in many of Mozart's variation sets for solo piano, there is a *minore* episode exploring mock pathos, and a change of time signature towards the end of the piece, showing the theme in yet another distinctive light. Given the variety of quasi-operatic characters introduced in this movement, there is little wonder at the Rondo's popularity in Vienna and beyond (in fact, it was sometimes published as a stand-alone work, as well as a finale to K 175). Like the two concertos on this disc, it features the flute, though in this case in the company of a grand orchestra also containing pairs of trumpets and timpani.

© John Irving 2014

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-Élysées.

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 35 world première recordings of unknown works; several have been nominated for and received awards. In 2013 the ensemble toured Japan and Taiwan; future plans include tours to South America, North America, China and the Middle East.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

„Ich halte sie bejde für Concerten, welche schwitzen machen.“

Dies schrieb Mozart am 26. Mai 1784 seinem Vater über seine beiden neuen Klavierkonzerte in B-Dur KV 450 und D-Dur KV 451. In der Vorwoche hatte er seinem Vater und seiner Schwester per Post ein dickes Bündel frischer Kompositionen zugesandt, darunter die „Linzer“ Symphonie KV 425 und vier Klavierkonzerte (KV 449 und KV 453 sowie die erwähnten in B-Dur und D-Dur); im Begleitschreiben erklärte er, dass er Wiener Kopisten misstraute (sie waren zudem auch teuer) und dass er es vorzog, diese Kompositionen zunächst nur im Kreis der Familie in Umlauf zu bringen, um zu verhindern, dass illegale Abschriften in die Öffentlichkeit gelangten. Dies gab auch seiner Schwester die Gelegenheit, die Solopartien der Konzerte vor allen anderen einzustudieren, und in der Tat hat sich eine von ihr angefertigte Kopie des Klavierparts von KV 451 erhalten. Im gesamten Tutti ist sie mit zahlreichen Generalbassziffern versehen und zeigt mithin die Doppelfunktion des Pianisten als Continuo-Spieler und als Solist – eine Aufführungspraxis, die zumindest in Salzburg offenbar der Regel entsprach.

Auf die Rolle der Bläser in diesen beiden Konzerten ging Mozart in seiner Korrespondenz besonders ein. Im ersten seiner beiden Briefe zu diesen Konzerten bezweifelt er sogar, ob sie sich für eine Aufführung im Haus der Mozarts in Salzburg eigneten, da sie nicht ohne Bläser gespielt werden könnten (und Leopold Mozart hatte selten Bläser zur Hand). Dieser Punkt wird gleich zu Beginn des B-Dur-Konzerts bekräftigt, wenn die Bläser die Hauptrolle und die Streicher die Beantwortung übernehmen – eine Disposition, die deutlich vom Normalfall der sich allmählich herausbildenden klassischen Symphonik abweicht, bei dem die Bläser oft nur ergänzende Funktion haben. Im Laufe des ersten Satzes sind die Holzbläser absolut entscheidend für das Geschehen, das

auf Dialogen der Bläser untereinander oder aber zwischen den Bläsern und den Streichern basiert (wie etwa im Seitenthema des Eingangstutts). Spielerisch nutzt Mozart darüber hinaus die verschiedenen Bläserfarben, kombiniert Oboe und Fagott, Oboe und Horn oder Horn und Fagott häufig in Oktavierung – z.B. in der kleinen Codetta, die dem ersten solistischen Einsatz des Klaviers vorangeht. Ebenso zeigt er ein Faible für die Mischung verschiedener Blasinstrumente im Abstand zweier Oktaven, aber auch in Terzen oder Dezimen. Nachdem das Klavier seine virtuose Eröffnung abgeschlossen hat, gesellt es sich in freier Weise dem Dialog mit den Bläsern hinzu und übernimmt schließlich die ehemals von den Streichern besetzte Rolle, die ihrerseits eine beträchtliche Zeitlang schweigen; ihre Funktion im Verlauf des ersten Solos beschränkt sich in einem bei Mozart bis dato unbekannten Ausmaß auf Begleitung und Kadenzbekräftigung. Dies liegt einerseits an der Bedeutung, die den Bläserfarben eingeräumt ist, andererseits an der Absicht, die schiere Brillanz des Soloparts hervorzuheben. Dieser ist außerordentlich agil und durchmisst die fünf Oktaven von Mozarts Walter-Klavier mit Tonleitern und Arpeggien in Sechzehnteln, Triolen und Terzen in Doppelgriffen, wobei die linke Hand in technischer Hinsicht fast ebenso gefordert wird wie die rechte. An diesen Typus von Klaviersatz sollte Beethoven später in seinen Klavierkonzerten anknüpfen. Sowohl Nannerl wie auch Wolfgang Amadeus waren vorzügliche Pianisten; die Möglichkeiten der meisten Amateure aber überstieg ein solcher Schwierigkeitsgrad. Offenkundig begreift diese Konzeption die Konzertform als ein Genre, das dem professionellen Musiker für die Aufführung im Konzert vorbehalten ist – ebenfalls eine Tradition, die Beethoven in seinen eigenen Klavierkonzerten weiterentwickeln sollte.

Das Autograph von KV 450 weist einige interessante Änderungen auf, die sich im Verlauf der Komposition ergaben. Sie betreffen nicht nur die genaue Gestalt einiger Sechzehntelpassagen im ersten Satz (durchgestrichen und darüber

auf leeren Notensystemen neu notiert), sondern selbst noch die Gestalt des Hauptthemas des langsamen Satzes. Die Anfangsphrase dieses Themas und sein Bassfundament wurden ursprünglich in den obersten (Violine 1) und untersten (Cello/Bass) Systemen des 12-zeiligen Manuskriptpapiers notiert, dann aber durchgestrichen und neu skizziert, bevor die Mittelstimmen (die nur dem revidierten harmonischen Schema entsprechen) hinzugefügt wurden. Dieser Technik, die Außenstimme zwanzig oder dreißig Takte lang fortzuschreiben und erst dann die Mittelstimmen hinzuzufügen, begegnen wir in Mozarts Manuskripten immer wieder. Im vorliegenden Fall wurde der Solopart zusammen mit der Orchesterhauptmelodie und der Basslinie nach und nach weitergeschrieben; gelegentlich musste Mozart zurückkehren, um den Klavierpart an Änderungen anzupassen, die er an der Gestalt des Eingangsthemas vornahm, wenn er seine Meinung geändert hatte. Zusammen mit den genau austarierten Orchestertexturen trägt die Delikatesse des Klaviersatzes in diesem *Andante* zu der besonderen Qualität dieses Konzerts bei. In den ersten 74 Takten des *Andantes* schweigen die Bläser gänzlich; danach dominieren sie, gestützt von filigranem Streicherpizzikato, das Klangbild. Wieder einmal weist Mozart auf Beethovens langsame Sätze voraus.

Im Finale erweitert Mozart die Bläsergruppe um eine Flöte und unterstreicht damit die quasi-militärische Qualität dieses Rondos mit seinen schrillen Tönen, die mit dem im hohen Register agierenden Soloklavier wetteifern. Aber Mozart lässt ihre Gegenwart auch auf subtilere Weise spüren: Zweimal hält es einen einzigen langen Ton über raschen Läufen im Klavier (sekundiert von steigenden chromatischen Tonleiterfragmenten in den Streichern), was von ungemein magischer Wirkung ist. In solchen Momenten fällt es schwer, Mozarts Behauptung Glauben zu schenken, die Flöte nicht zu mögen!

Die Flöte findet sich im gesamten D-Dur-Konzert KV 451, das ebenfalls ein

Werk von virtuoser Anlage ist, wenn auch aus Mozarts Sicht nicht ganz so schwierig für den Solisten. Insbesondere ist der Part der linken Hand technisch nicht so anspruchsvoll wie der des B-Dur-Konzerts; zudem sind die Soloabschnitte etwas kürzer und werden von Tutti separiert, deren Länge und Häufigkeit dem Solisten Zeit zum Atemholen geben. In den Ecksätzen schwelgt Mozart in den solistischen Möglichkeiten der Bläser, versieht Flöte, Oboe, Fagott und Horn mit kontrapunktischen Dialogen, die von kurzen Sechzehntelbrisen des Klaviers unterbrochen werden; an anderer Stelle errichtet er akkordische Texturen, in denen die markanten Farben der Bläser den Vordergrund dominieren, während die Streicher unterstützen. Wie im B-Dur-Konzert scheint Mozarts Phantasie die Herausforderung zu genießen, dieses dramatische Orchesterpotential zu entfalten. Für das Rondo-Finale ist eine Kadenz von Nannerls Hand erhalten, und auf der Rückseite des Manuskripts findet sich eine wunderschöne Auszierung eines Seitenthemas aus dem *Andante*, die mit ziemlicher Sicherheit authentisch ist. In einem vom 9.–12. Juni 1784 niedergeschriebenen Brief bat Mozart seinen Vater, Nannerl zu sagen, „daß im keinen Concerte Adagio, son=dern lauter Andante seÿn müssen. – daß in den Andante von Concert ex D bey dem bewusten Solo in C etwas hinein gehört, ist ganz sicher. – ich werde ihr es auch so bald möglich mit den Cadenzen zukomen lassen.“ Höchstwahrscheinlich ist es seine eigene Auszierung, die auf Nannerls Kadenzblatt notiert ist.

Das Rondo KV 382 wurde im Februar 1782 als Ersatzfinale für das Klavierkonzert Nr. 5 D-Dur KV 175 (1773) komponiert – ein beliebtes Werk, das Mozart in den Jahren unmittelbar nach seiner Übersiedlung nach Wien häufig aufführte. Die Bezeichnung „Rondo“ ist freilich ein wenig irreführend, denn tatsächlich handelt es sich bei KV 382 eher um eine Variationenfolge. Das eröffnende Rondothema kehrt in den Tutti wieder; die Episoden entwickeln im Laufe des Satzes eine immer raffinierte pianistische Kunstfertigkeit. Wie in vielen von Mozarts

Variationswerken für Klavier solo gibt es eine Minore-Episode mit ironischem Pathos sowie einen Taktwechsel gegen Ende des Stücks, der das Thema in einem weiteren markanten Licht zeigt. Angesichts der Vielzahl geradezu opernhafter Charaktere in diesem Satz nimmt es kaum wunder, dass sich das Rondo in Wien und darüber hinaus großer Beliebtheit erfreute (tatsächlich wurde es auch als selbständiges Werk sowie als Finale zu KV 175 veröffentlicht). Wie die beiden Konzerte auf dieser SACD sieht es eine Flöte vor – hier allerdings in Gesellschaft eines großen Orchesters mit Trompetenpaar und Pauken.

© **John Irving 2014**

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *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 auführt – 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 Kölner Akademie hat mehr als 35 Ersteinspielungen unbekannter Werke vorgelegt, von denen mehrere mit Nominierungen und Auszeichnungen bedacht wurden. Im Jahr 2013 gastierte das Ensemble in Japan und Taiwan; Konzertreisen nach Südamerika, Nordamerika, China und in den Nahen Osten befinden sich in Vorbereitung.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA, Japan und Taiwan 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 von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens' großes Interesse gilt auch weniger bekannten Werken der Vergangenheit, die er in Ersteinspielungen vorlegt und in Konzerten aufführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

« Je les tiens tous les deux pour des concertos qui font transpirer. »

C'est en ces termes que Mozart évoquait dans une lettre à son père datée du 26 mai 1784 les deux concertos pour piano composés peu auparavant, l'un en si bémol majeur, K. 450 et l'autre en ré majeur, K. 451. La semaine précédente, il avait envoyé par la poste un épais paquet qui contenait des compositions récentes dont la Symphonie « Linz » K. 425 et quatre concertos pour piano (les K. 449 et K. 453, ainsi que ceux en si bémol et en ré mentionnés plus haut) à son père et à sa sœur, notant dans la lettre qui accompagnait le paquet qu'il se méfiait des copistes viennois que du reste il trouvait onéreux et qu'il préférerait que ces œuvres soient d'abord distribuées au sein du cercle familial au cas où des copies non-autorisées se retrouveraient dans le domaine public. Sa sœur put ainsi apprendre la partie soliste des concertos avant tout le monde. Par ailleurs, la copie qu'elle réalisa de la partie de piano du K. 451 nous est parvenue. Celle-ci est abondamment annotée tout au long des passages tutti, révélant la double fonction du pianiste de continuiste et de soliste, une pratique manifestement considérée comme la norme, du moins à Salzbourg.

Mozart dans sa correspondance attire une attention toute particulière sur le rôle confié aux instruments à vent dans ces deux concertos. Dans la première de ses deux lettres consacrées à ces œuvres, il se demandait même si celles-ci convenaient à une exécution au foyer Mozart à Salzbourg car elles ne pouvaient pas être jouées sans les vents (et Leopold Mozart n'avait que rarement des instrumentistes à vent à sa disposition). Cet argument se voit confirmé dès l'ouverture du Concerto en si bémol alors que les vents occupent les rôles principaux pendant que les cordes répondent, ce qui est bien loin de la répartition traditionnelle des forces instrumentales dans la tradition symphonique classique au sein de laquelle les vents ne jouent qu'un rôle secondaire. Tout au long du premier

mouvement, les bois sont absolument essentiels à la narration qui repose sur le dialogue entre les vents ou entre les vents et les cordes (comme dans le thème principal contrasté du tutti introductif). Mozart exploite également avec enjouement les différentes couleurs des vents et fait souvent entendre des combinaisons entre hautbois et basson, hautbois et cor ainsi que cor et basson situés à un intervalle d'octave l'un de l'autre comme dans la courte coda qui introduit la première entrée du piano. Il est également sensible à la combinaison d'instruments à vent à un intervalle de deux octaves, de tierces ou de dixièmes. Une fois son introduction virtuose terminée, le piano s'engage librement à son tour dans un dialogue avec les vents, adoptant finalement le rôle précédemment occupé par les cordes qui demeurent silencieuses pendant un certain temps. Leur rôle durant le premier solo se limitait à l'accompagnement et à la ponctuation cadentielle à un degré d'effacement jusqu'à présent jamais entendu dans un concerto de Mozart. Cette situation est provoquée tant en raison de l'importance accordée aux couleurs des vents que de la volonté de mettre en évidence l'éclat même de la partie de piano exceptionnellement pleine qui couvre le registre complet des cinq octaves du piano Walter de Mozart avec des gammes et des arpèges en doubles croches, en triolets et en doubles tierces et une partie pour la main gauche presque aussi difficile au point de vue technique que celle pour la main droite. C'est cette attitude envers l'écriture pour piano que Beethoven devait plus tard adopter et développer dans ses propres concertos pour piano. Tant Nannerl que Wolfgang Mozart étaient des pianistes accomplis mais un tel niveau de difficulté n'était certes pas à la portée d'un simple amateur et suggère une conception du genre du concerto pour piano qui relève plutôt du domaine de l'interprète professionnel dans le cadre du concert, une tradition que Beethoven développera plus tard dans ses propres concertos pour piano.

L'autographe du Concerto K. 450 fait voir des révisions fascinantes réalisées

durant la composition qui affectent non seulement la forme même de certains passages en doubles-croches du premier mouvement (rayés et réécrit sur les portées non utilisées en haut de son manuscrit) mais également les grandes lignes du thème du mouvement lent. La phrase qui amorce ce thème et sa ligne de basse ont été écrites à l'origine sur la toute première portée (celle des premiers violons) et tout en bas (violoncelles et contrebasses) de la page à douze portées mais elles ont été rayées et remaniées avant que les parties intermédiaires (qui ne s'adaptent qu'au schéma harmonique révisé) ne soient ajoutées. Nous retrouvons à maintes reprises dans les autographes de Mozart cette technique de base du développement des parties extérieures pour vingt ou trente mesures à la fois avant l'ajout des parties intermédiaires. Dans ce cas-ci, la partie de soliste a été élaborée progressivement en même temps que la mélodie orchestrale principale et les traits de basse et Mozart dut parfois revenir en arrière et modifier cette partie de piano pour se conformer aux modifications apportées à la conception du thème d'ouverture après avoir changé d'idée. Le raffinement de l'écriture pour piano tout au long de cet *Andante* avec les textures orchestrales très finement ciselées ajoutent à la qualité toute particulière de ce concerto. Les vents demeurent silencieux pendant les soixante-quatorze premières mesures de l'*Andante* avant de dominer par la suite au niveau de la couleur, soutenus par le filigrane des *pizzicatos* des cordes. Encore une fois Mozart annonce le langage qu'adoptera Beethoven dans ses mouvements lents.

Pour le finale, Mozart ajoute une flûte au-dessus du chœur des vents, amplifiant grandement le ton quasi-militaire de ce rondo avec ses sonorités aiguës luttant avec le piano également dans son registre aigu. Mais Mozart fait également sentir sa présence de manière plus subtile : en deux endroits, il prolonge une seule note au-dessus de passages enlevés dans la partie de piano (soutenue par des fragments de gamme chromatique ascendante aux cordes) créant ici un

effet tout à fait magique. Il est difficile, en de tels moments, de croire la déclaration de Mozart affirmant qu'il détestait la flûte !

La flûte est présente tout au long du Concerto en ré majeur K. 451 qui réclame également de la virtuosité de la part du soliste bien qu'elle ne soit pas tout à fait aussi difficile au point de vue technique si l'on en croit Mozart. La partie pour la main gauche en particulier n'est pas aussi exigeante que dans le Concerto en si bémol et les sections solo sont légèrement plus courtes et sont séparées les unes des autres par des tutti assez longs et assez fréquents pour laisser le temps au soliste de respirer ! Mozart savoure les possibilités solistes des vents dans les mouvements externes, et confie par endroit à la flûte, au hautbois, au basson ou au cor des dialogues contrapuntiques ponctués par de brefs tourbillons de doubles croches au piano et créé ailleurs des textures en accords dans lesquelles les couleurs distinctives des vents dominent à l'avant-plan tandis que les cordes jouent un rôle de soutien. Comme dans le Concerto en si bémol, l'imagination de Mozart semble savourer le défi de déployer ce potentiel orchestral dramatique. Une cadence pour le Rondo finale écrite par Nannerl Mozart nous est parvenue et l'on retrouve sur le dos du manuscrit une très belle décoration d'un thème secondaire de l'*Andante* qui est presque certainement authentique. Mozart, dans une lettre écrite du 9 au 12 juin 1784 avait demandé à son père de dire à Nannerl que « oui, c'est certain ; il y manque quelque chose dans le solo en do majeur. Je le lui ferai parvenir aussitôt que possible avec les cadences. » Selon toute vraisemblance, cette décoration est tout ce qui a survécu sur le dos de la feuille de cadence de Nannerl.

Le Rondo K. 382, a été composé en février 1782 en tant que nouveau finale pour le Concerto pour piano n° 5 en ré majeur K. 175 (1773), une œuvre populaire que Mozart exécuta fréquemment au cours des années suivant son installation à Vienne. Le terme de *rondo* est un peu trompeur car, en réalité, le K. 382

est plus proche d'une série de variations alors que le thème d'ouverture du rondo revient dans les tutti entre les épisodes successifs tout en se développant au niveau technique tout au long du mouvement. Comme dans de nombreuses autres variations de Mozart pour piano seul, on retrouve un épisode dans une tonalité mineure qui affiche un faux pathos ainsi qu'un changement de métrique vers la fin de la pièce, jetant ainsi un autre éclairage au thème. Compte tenu de la variété des personnages quasi-opératiques introduits dans ce mouvement, on ne s'étonnera pas de la popularité de ce rondo à Vienne et ailleurs. Notons qu'il sera parfois publié en tant qu'œuvre autonome ou que finale du Concerto K. 175. Comme dans les deux concertos de cet enregistrement, la flûte est ici mise en valeur mais elle est accompagnée d'un grand orchestre qui comprend également deux trompettes et des timbales.

© **John Irving 2014**

*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 piano-forte, accompagné d'orchestres majeurs dont l'Orchestra of the Eighteenth Century, Tafelmusik, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Freiburger Barockorchester, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano-forte, 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 piano-forte, 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. En 2014, la Kölner Akademie

avait réalisé plus de trente-cinq premières mondiales au disque d'œuvres inconnues et plusieurs de ces enregistrements ont été mis en nomination et ont remporté des récompenses. En 2013, l'ensemble a effectué une tournée au Japon et à Taiwan. Parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud, du Nord, en Chine ainsi qu'au Moyen-Orient.

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 Julliard 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, aux États-Unis, au Japon et à Taiwan et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre 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 en plus de réaliser de nombreuses premières mondiales au disque 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

The fortepiano used on this disc was made by Paul McNulty in 2011, after a Walter & Sohn instrument from c.1805.

Anton Walter (1752–1826), who had the title of ‘Chamber Organ Builder and Instrument Maker in Vienna’, 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’.



Compass: FF–c4

Knee pedals: Sustaining and moderator

Material: walnut with French polish

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
c.97kg

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Frank Theuns

Oboe

Marcel Ponselee

Taka Kata

Bassoon

Karin Gemeinhart

Lisa Goldberg

Horn

Christian Binde

Karen Hübner

Trumpet

Jens Enders

Almud Rux

Timpani

Christopher Nünchert

Violin

Peter Hanson *leader*

Frauke Heiwolt

Marie Luise Hartmann

Luna Oda

Anna Maria Smerd

Andreas Hempel

Bettina Ecken

Katarina Todorovic

Viola

Cosima Nieschlag

Claudia Sack

Cello

Alexander Scherf

Julie Maas

Double bass

Jacques van der Meer

Christopher Scotney

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

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

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp *Stereoplay*

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTO No. 20 IN D MINOR, K 466

PIANO CONCERTO No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

'10' *Klassik-Heute.de* · *Luister* 10 *Luister*

BIS-2044 SACD

PIANO CONCERTO No. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456

PIANO CONCERTO No. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482

Editor's Choice *Gramophone* · 'IRR Outstanding' *International Record Review*

BIS-2054 SACD

PIANO CONCERTO No. 14 IN E FLAT MAJOR, K 449

PIANO CONCERTO No. 21 IN C MAJOR, K 467

RECITATIVE AND RONDO: CH'IO MI SCORDI DI TE? K 505

with CAROLYN SAMPSON *soprano*

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

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

RECORDING DATA

Recording: December 2013 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry (Takes Music Production)
Sound engineer: Bastian Schick
Piano technician: Paul McNulty

Equipment: BIS's recording teams use microphones from Neumann and Schoeps, audio electronics from RME, Lake People and DirectOut, MADI optical cabling technology, monitoring equipment from B&W, STAX and Sennheiser, and Sequoia and Pyramix digital audio workstations.
Original format: 24-bit / 96 kHz

Post-production: Editing and mixing: Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2014
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty
Back cover photo: © Jan Verbeek
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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
info@bis.se www.bis.se

BIS-2064 SACD © & © 2015, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens



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

Fortepiano 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-Élysées. 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 früheste Verfechter seines konzertanten Schaffens, Heinrich Christoph Koch, erläuterte in seinem *Musikalischen Lexikon* von 1802, Mozarts Konzerte verkörperten exemplarisch jene „leidenschaftliche Unterhaltung des Concertspielers 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 Eingangstutti. Der letzte Satz ist einer von nur zwei Variationen-Finalsätzen in Mozarts Konzerten. Ähnlich wie in seinen Klaviersolovariationen entwickelt Mozart das bourréartige 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 Ployer 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 und akkordische 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-Élysées 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 Ersteinstrumentierungen 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 Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, 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 exécuté 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-Élysées.

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 méritées 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 Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe, en Amérique du Sud ainsi qu'aux États-Unis et a obtenu les meilleures critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

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

THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



Anton Walter (1752–1826), who held the title of ‘Imperial Chamber Organ Builder and Instrument Maker’, was the most famous fortepiano maker of his time. He built some 700 instruments, which were praised by Mozart, who bought a Walter in 1782, and by Beethoven, who nearly succeeded in buying one (at a steep discount) in 1802. Born near Stuttgart, Anton Walter became active in Vienna in 1778. When in 1800 his stepson joined the company, the firm name was changed from ‘Anton Walter’ to ‘Anton Walter und Sohn’.

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter ca. 1795.

Compass: FF–g³

Knee pedals:

Sustaining and moderator

Furnished in mahogany,
French polished

Measurements:

221cm/98cm/32cm, 75 kilos

DIE KÖLNER AKADEMIE

Violin I	Rodolfo Richter <i>leader</i>	Flute	Martin Sandhoff
	Frauke Heiwolt	Oboe	Jose Maria Domenech Lafont
	Marie-Luise Hartmann		Alexander Vos
	Luna Oda	Bassoon	Carles Cristobal Ferran
	Anna-Maria Smerd		Tomasz Wesolowski
	Dorothee Mühleisen	Horn	Bart Aerbeydt
Viola	Bettina Ecken		Gijs Laceulle
	John Meyer	Trumpet	Hannes Rux
	Cosima Nieschlag		Almut Rux
Cello	Sara Hubrich	Timpani	Christoph Nünchert
	Viola de Hoog		
Double bass	Julie Maas		
	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 Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24 bit

Post-production: Editing: Nora Brandenburg
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

Executive producers: Robert Suff (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.



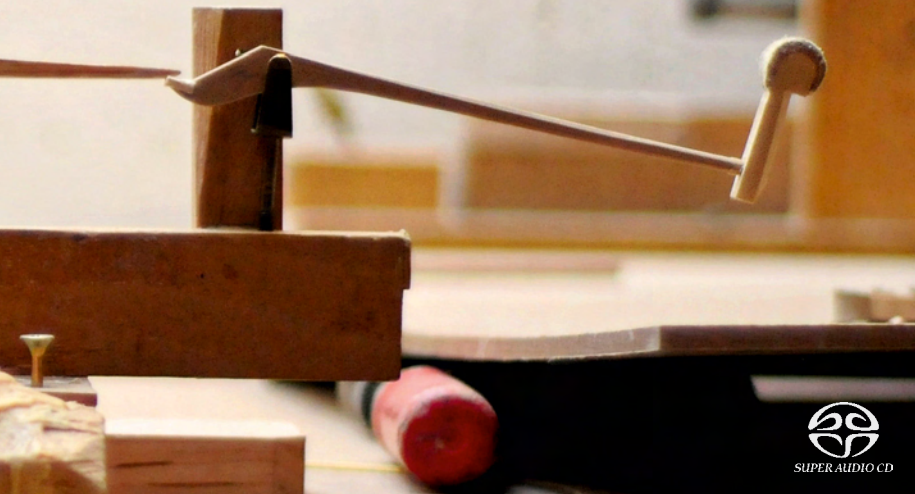
MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 18 in B flat major & 22 in E flat major

RONALD BRAUTIGAM fortepiano

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS



MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 18 IN B FLAT MAJOR, K 456 (*Bärenreiter*) 28'44

- | | | |
|---|--------------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro vivace</i> | 11'55 |
| 2 | II. <i>Andante un poco sostenuto</i> | 9'21 |
| 3 | III. <i>Allegro vivace</i> | 7'20 |

PIANO CONCERTO NO. 22 IN E FLAT MAJOR, K 482 (*Bärenreiter*) 30'29

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 12'19 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 7'37 |
| 6 | III. <i>Allegro</i> | 10'29 |

Cadenzas: W. A. Mozart (K 456); Ronald Brautigam (K 482)

TT: 60'03

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 29)

In the Act I finale of *Così fan tutte*, Despina, disguised as a ‘quack-doctor’, attempts to cure the supposedly poisoned Ferrando and Guglielmo by waving a magnet above them. It is, she declares, ‘a piece of Dr Mesmer’s magnetic stone’. In reality, Dr Franz Anton Mesmer (1734–1815) was a physician who became famous for treating his patients through ‘animal magnetism’ (a form of hypnosis), though his methods were largely discredited by the medical community and he was expelled from the medical faculty of Vienna University in 1778 less than a year after his treatment of a blind patient who partially recovered her sight for a while, but soon lapsed back into the total blindness from which she had suffered since the age of three. Mesmer’s patient, the daughter of a Viennese court official, was Maria Theresia von Paradis (1759–1824), a fine pianist and composer who, despite her disability, embarked successfully on two European concert tours. From the mid-1780s, Paradis devoted herself principally to teaching and composition, and she wrote sonatas, concertos, stage works and a set of twelve songs published by Breitkopf in Leipzig in 1786, the piano parts of which display a quality of decoration strongly reminiscent of Mozart’s in its elegance and sophistication.

Mozart met the blind prodigy Paradis during his brief visit to Salzburg in August 1783 (which coincided with a stage of Paradis’s tour that year) and the following year he wrote the **Piano Concerto No. 18 in B flat major**, K 456, apparently for her to play on her subsequent tour dates in Paris (where she was resident from March to November 1784). In fact, the evidence for K 456’s connection with Paradis is retrospective. Reporting on one of Mozart’s subscription concerts in Vienna, Leopold Mozart recounted in a letter to his daughter on 16th February 1785 that Wolfgang had ‘played a splendid concerto, that he wrote for Paradis to play in Paris’. Leopold goes on to remark that he had been overcome with emotion at such a beautiful work, owing to its variety of instrumentation.

Definitive performances of K 456 by Paradis are not documented, though Mozart played the concerto again in Leipzig on 12th May 1789.

Entered in Mozart's own Thematic Catalogue on 30th September 1784, K 456 makes a splendid orchestral effect, principally through the use of the winds. The wind chorus intervenes early on, in dialogue with the strings, and both groups come together in a resounding *forte* at bar 18 (up to this point the textures have been light and delicate within an overall *piano* dynamic, despite the underlying march rhythms – a curious feature). It is worth pursuing Leopold's observation about the orchestration a little further, because the ensuing tutti deploys the strings and winds in ways remarkable for Mozart at this phase. Beginning with a traditional texture in which the main motivic detail appears in the upper strings, reinforced by wind chords and characteristic march-like punctuations in the horns, there follows an astonishing variety of combinations: a unison passage; a quite unusual reversal of the traditional strings/winds hierarchy (with winds leading and strings playing a supporting role); rapid alternation between the string and wind groups; wind phrases left hanging in mid-air, to be completed by the strings and vice versa; and so on. Mozart's scoring here is so much more than the mere vehicle for presenting his musical material; it has become a narrative element in its own right. It is into this flux of energy that the soloist intrudes. The virtuosity of the piano part leaves us in no doubt about Paradis's abilities as a pianist. There are some especially agile passages in the first solo, spanning a broad keyboard range in various ways (arpeggios, scale-sweeps, and frequent leaps across the registers). Those register-leaps seem more prominent than in most other Mozart concertos – perhaps this was a particularly strong feature of her playing to which Mozart tailored his writing (as he was later to do when working with individual singers in the composition of his operas). If so, that might also explain the extended passages in the high treble end of the keyboard (again, more noticeable

than usual in Mozart's concertos). Presumably Paradis had to learn her repertoire aurally; Louis Braille's *Method of Writing Words, Music, and Plain Songs by Means of Dots, for Use by the Blind* was not published until 1829.

Mozart's elaboration of the keyboard part in the successive variations within the *Andante un poco sostenuto* is handled with his customary sensitivity to the related effects of accentual placement and dissonance, expressed through delicate tracery and subtle chromaticism. It is here that similarities are most noticeable between Mozart's keyboard writing and that of Paradis herself in the piano accompaniments to her *Zwölf Lieder* of 1786. While the strophic *Lieder* necessarily limit the pianistic scope, Paradis's basic principles of decoration in these charming miniatures are uncannily similar to Mozart's, thrown all the more sharply into relief by the colourful soloistic wind writing. Wind sonorities characterize the rondo finale too, pursuing nifty soloistic dialogues with the piano part throughout the episodes, while the refrains tend to recapture the centre-ground for the strings. It is the winds that have the last word, though, engaging the piano in close canon at the very end, with the strings doing their best to keep order from the sidelines.

Mozart's **Piano Concerto No. 22 in E flat major**, K 482, completed on 16th December 1785, and first performed by him in Vienna later that month, is one of his most inventive. Among the features that could be singled out for comment are his treatment of sound and of structure. Immediately following the opening fanfare, the bassoons are thrust into the spotlight, their jaunty bass line partnered by a descending suspension chain in the horns. Straight away this texture is reconfigured (following another fanfare) with the clarinets replacing horns and the violins replacing the bassoons. Materially, these two phrases are identical, yet they sound worlds apart (and we are still only twelve bars into the piece). Successively the flute, and pairs of clarinets, bassoons and horns outline

the next passage over an undulating string texture (all in a *piano* dynamic) before the first extended tutti arrives, *forte*, in bar 29. This tutti takes over as its main statement the figure that the horn pair had sounded as a casual cadence-idea just seconds previously, a sign of things to come in terms of Mozart's handling of theme as a marker of concerto structure. The soloist's first entry has nothing to do with the opening fanfare, but is instead entirely new, and highlights extremes of the piano's range, exploiting sound for sound's sake. Further new material follows in the second main solo, taking us into the remote dominant minor key. All in all, the soloist and the tutti inhabit quite different worlds in the *Allegro* to such an extent that when the piano takes over an element of the tutti's opening section, after the triumphant recapitulation of the fanfare about two-thirds of the way through the movement, the sudden integration between the forces comes as quite a shock. Yet there has been integration of a more subtle kind pervading the whole movement: one sign of this is the frequency with which the piano tends to add layers of texture around the tutti's successive presentations of the main themes so that it acts not only in a solo capacity but as one element among many in a symphonic narrative.

The *Andante*, according to Mozart's father, writing on 13th January 1786, has to be repeated at the first performance, such was its emotive force. As in Mozart's earlier E flat concerto, K 271 (1777) it is in C minor, a key Mozart tends to reserve for expressions of pathos. For those readers unconvinced of the power of key characteristics (much vaunted in Mozart's day, in fact), it should be pointed out that in the eighteenth century 'equal temperament', in which all perfect fifths are compressed by an equal amount, and resulting in all triads sounding exactly the same, was almost everywhere rejected in favour of specialized tuning systems that made some triads 'pure' while others were harsh (deliberately so, for dramatic effect). This means that the melodic contours Mozart

writes in the first solo entry from bar 32, for instance, strongly emphasize local detail, such as descending pairs of notes, rather than extended cantabile phrases. (By contrast, Chopin's nocturnes tend to 'sing' very naturally as long legato sentences rather than individual turns of phrase, partly because they were written for later, larger pianos more likely to be tuned in equal temperament). In an unequal temperament tone- and semitone-steps on different degrees of the scale sound differently because they are slightly wider or narrower than their neighbours. Mozart's opening solo in this *Andante* exploits this feature so that, for instance, successive falling semitone pairs in the right hand each carry a special character, not just melodically, but harmonically too, against the bass. The extent to which Mozart uses falling scale-steps – either as part of a sequential pattern, or else more rhetorically following a large upward leap – is very finely attuned to the prevailing theories of key characteristics, and achieves its purpose precisely because of the expected inequality within the scale.

Once again as in K 271, the ebullient rondo finale of K 482 contains a central episode in the subdominant. In K 482, however, the episode (*Andantino cantabile*) prominently features the winds, and especially clarinets. The expressive chromaticism within the melody lines is well suited to the lugubrious colour of eighteenth-century boxwood instruments, enhanced to some degree by the fact that because there were just five keys on a clarinet when Mozart wrote this work, many notes had to be produced by subtle fingerings, the effect of which was to produce a kaleidoscopic range of tones, from the relatively bright to the soft and muted – often on adjacent scale-steps (for instance, in the chromatic contour in bar 5 of the *Andantino*). Mozart's fine ear for colouristic effect extends also to the string pizzicato towards the end of this episode, supported by *pianissimo* flute and horn chords, and filigree offbeat syncopations in the piano right hand. The 6/8 rondo is characterized throughout by great delicacy in the

construction of textures, the piano's near-continuous semiquaver sextuplets frequently acting as a background 'halo' of sound surrounding solos for the flute, or else alternating in dialogue with the clarinets and bassoons. Mozart's exploration of *piano* dynamics in conjunction with chromaticism is a recurrent characteristic of this finale, as is his finely judged scoring: at one point the opening theme returns in a combination of flute, first violins and first horn, spread across three octaves (and preceded by a texture featuring pairs of clarinets and bassoons gliding sedately down the scale in octaves, with surrounding filigree decoration supplied by the piano). Memorably, the soloist's finale statement is *piano* (with *pianissimo* string quavers in the background along with delicate wind chords), before Mozart plays us out with a rousing flourish.

© **John Irving 2013**

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-Élysées.

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

The orchestra has received the highest critical acclaim for its outstanding performances at major international festivals. Many of these performances have been broadcast live and several have been filmed for television. Die Kölner Akademie has made over 30 world première recordings; several have been nominated for and received awards. In 2013 the ensemble visited Japan and Taiwan, and future plans include tours to South America and the Middle East.

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made numerous recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest-conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil and Israel.

Im Finale des 1. Aktes von Mozarts *Così fan tutte* versucht die als Quacksalber verkleidete Despina, die angeblich vergifteten Ferrando und Guglielmo mittels eines Magneten zu heilen. Es sei, so erklärt sie, „ein Magnetstein, den ich empfangen aus Doktor Mesmers Hand“. In der wirklichen Welt war Dr. Franz Anton Mesmer (1734–1815) ein Arzt, den seine als „animalischer Magnetismus“ (eine Form der Hypnose) bekannte Behandlung berühmt machte, wenngleich seine Methoden von Medizinern weithin belächelt wurden und er 1778 der medizinischen Fakultät der Universität Wien verwiesen wurde – kaum ein Jahr nachdem er eine blinde Patientin behandelt hatte, die eine Zeitlang ihr Augenlicht teilweise wiedergewann, bald aber wieder in jene totale Blindheit verfiel, unter der sie seit dem Alter von drei Jahren litt. Mesmers Patientin, die Tochter eines Wiener Hofbeamten, war Maria Theresia von Paradis (1759–1824), eine vorzügliche Pianistin und Komponistin, die trotz ihrer Behinderung zwei erfolgreiche Konzertreisen durch Europa unternahm. Ab Mitte der 1780er Jahre widmete sie sich hauptsächlich dem Unterricht und der Komposition; sie schrieb Sonaten, Konzerte, Bühnenwerke sowie eine 1786 von Breitkopf in Leipzig veröffentlichte Sammlung von zwölf Liedern, deren Klavierpart eine in ihrer Eleganz und Raffinesse stark an Mozart erinnernde Verzierungskunst zeigt.

Mozart traf das blinde Wunderkind im August 1783 während seines kurzen Besuches in Salzburg (der mit einer Station ihrer damaligen Tournee zusammenfiel), und im folgenden Jahr schrieb er das **Klavierkonzert Nr. 18 B-Dur** KV 456, offenbar für ihre anstehenden Konzerte in Paris (wo sie von März bis November 1784 weilte). Tatsächlich lässt sich die Verbindung von KV 456 mit Maria Theresia von Paradis nur im Nachhinein erschließen. Im Zusammenhang mit einem Wiener Subskriptionskonzert berichtet Leopold Mozart am 16. Februar 1785 in einem Brief an seine Tochter, Wolfgang habe „ein herrliches Concert“ gespielt, „das er für die Paradis nach Paris gemacht hatte [...] Ich [...] hatte das

vergnügen alle Abwechslungen der Instrumente so vortrefflich zu hören, dass mir vor Vergnügen die thränen in den augen standen.“ Wann genau Maria Theresia von Paradis die Konzerte gespielt hat, ist nicht überliefert; Mozart selber spielte das Konzert erneut am 12. Mai 1789 in Leipzig.

Das Konzert, das Mozart am 30. September 1784 in sein eigenhändiges Werkverzeichnis eingetragen hat, erzeugt vor allem durch die Bläserverwendung eine starke orchestrale Wirkung. Der Bläserchor setzt bereits früh und im Dialog mit den Streichern ein; beide Gruppen finden in einem durchdringenden *forte* in Takt 18 zusammen (wiewohl von einem Marschrhythmus grundiert, war der leichte und zarte Tonsatz bis zu diesem Zeitpunkt in eine *piano*-Dynamik gebettet – ein Kuriosum). Es lohnt sich, Leopolds Hinweis auf die Instrumentation ein wenig genauer zu betrachten, denn der nun folgende Tutti-Abschnitt setzt die Streicher und Bläser in einer für den Mozart jener Zeit bemerkenswerten Weise ein. Auf eine traditionelle Textur, in der die wichtigsten motivischen Details den hohen Streichern überantwortet sind, während Bläserakkorde sowie charakteristische Marschakzente der Hörner verstärkend hinzutreten, folgt eine erstaunliche Vielfalt von Kombinationen: eine Unisono-Passage; eine recht ungewöhnliche Umkehrung der traditionellen Streicher-/Bläser-Hierarchie (Bläser führen, Streicher sekundieren); schnelle Wechsel zwischen Streicher- und Bläsergruppe; Bläserphrasen, die unvermittelt abbrechen und von den Streichern fortgesetzt werden (das Ganze auch umgekehrt) usw. Mozarts Instrumentation ist hier weit mehr als das bloße Vehikel zur Präsentation seines musikalischen Materials; es ist zu einem narrativen Element eigenen Rechts geworden. Genau in diesen Energiestrom taucht der Solist ein. Die Virtuosität des Klavierparts lässt keinen Zweifel an Maria Theresia von Paradis' Fähigkeiten als Pianistin. Das erste Solo enthält einige besonders agile Passagen, die auf unterschiedliche Weise die Tastatur durchmessen: Arpeggien, Skalenläufe und häufige Sprünge quer durch

die Register. Diese Registerwechsel scheinen hier stärker im Vordergrund zu stehen als in den meisten anderen Konzerten Mozarts, was die Vermutung nahelegt, dass es sich um ein besonderes Merkmal ihres Spiels handelte, dem Mozart auf diese Weise Rechnung trug (wie er es später bei seinen Opern im Umgang mit bestimmten Sängerinnen und Sängern tat). Dies könnte auch die ausgedehnten Passagen im hohen Diskantbereich des Klaviers erklären (die hier ebenfalls stärker vertreten sind als in anderen Konzerten Mozarts). Wahrscheinlich hat Maria Theresia von Paradis ihr Repertoire auf akustischem Weg erlernt; Louis Brailles Methode, Worte, Musik und Gesang mittels Punkten zu schreiben, den Blinden zum Gebrauch wurde erst 1829 veröffentlicht.

Mozarts Behandlung der Klavierstimme in den nun folgenden Variationen des *Andante un poco sostenuto* zeigt die für ihn typische Sensibilität im Umgang mit den verwandten Wirkungen von Akzentuierung und Dissonanz, die durch zartes Flechtwerk und subtile Chromatik zum Ausdruck kommt. Hier werden die Ähnlichkeiten zwischen Mozarts Klaviersatz und dem der Klavierbegleitungen in den Zwölf Liedern von Maria Theresia von Paradis aus dem Jahr 1786 am deutlichsten. Während die Strophenlieder notwendigerweise den pianistischen Umfang begrenzen, ähneln Maria Theresia von Paradis' Verzierungstechniken in diesen bezaubernden Miniaturen auf frappierende Weise denjenigen Mozarts, was durch den farbenreichen solistischen Bläsersatz noch hervorgehoben wird. Bläserklänge prägen auch das Rondo-Finale, das in den Episoden raffinierte solistische Dialoge mit dem Klavier führt, während die Refrains den Streichern mehr Raum gestatten. Das letzte Wort indes haben die Bläser im eng geführten Kanon mit dem Klavier, derweil die Streicher ihr Bestes tun, von der Seitenlinie aus für Ordnung zu sorgen.

Das **Konzert Nr. 22 Es-Dur** KV 482, fertiggestellt am 16. Dezember 1785 und Ende Dezember von Mozart uraufgeführt, ist eines seiner originellsten Kla-

vierkonzerte. Zu seinen besonders hervorzuhebenden Charakteristika gehört die Behandlung von Klang und Form. Unmittelbar nach der Eröffnungsfanfare werden die Fagotte ins Rampenlicht gerückt; ihrer munteren Basslinie tritt eine absteigende Vorhaltkette der Hörner an die Seite. Als bald (und nach einer weiteren Fanfare) wird diese Textur neu konfiguriert: Klarinetten ersetzen die Hörner, Violinen die Fagotte. Substantiell sind diese beiden Phrasen identisch, klanglich aber liegen Welten zwischen ihnen (und wir haben gerade einmal Takt 12 des Satzes erreicht!). Nacheinander skizzieren Flöte sowie Klarinetten-, Fagott- und Hörnerpaare den nächsten Abschnitt über einem wellenförmigen Streichersatz (alles im *piano*), bis in Takt 29 das erste große Tutti im *forte* erreicht ist. Kernmotiv dieses Tutti ist jene Figur, die das Hörnerpaar wenige Sekunden zuvor als beiläufigen Kadenzgedanken eingeworfen hatte – ein Vorgriff auf die Weise, in der Mozart später Themen als Markierungspunkte der Konzertform verwenden wird. Der erste Solo-Einsatz hat mit der Eröffnungsfanfare nichts zu tun, sondern ist ganz neu; er widmet sich den extremen Lagen des Klaviers und erkundet dabei den Klang um seiner selbst willen. Weiteres neues Material folgt im zweiten Solo, das uns in die entfernte Molldominanttonart führt. Alles in allem bewohnen Solist und Tutti im *Allegro* so unterschiedliche Welten, dass ihre plötzliche Vernetzung – z.B. durch den Wechsel eines Tutti-Elements in den Klavierpart (im Anschluss an die triumphale Fanfarenreprise nach etwa zwei Dritteln des Satzes) – beinahe wie ein Schock wirkt. Gleichwohl ist der gesamte Satz von Vernetzungen subtilerer Art geprägt, was etwa an der Häufigkeit abzulesen ist, mit der das Klavier die Tutti-Vorstellungen der Hauptthemen mit Texturen umlagert, so dass es nicht nur die Solistenrolle übernimmt, sondern auch eines von vielen Elementen in einer symphonischen Erzählung ist.

Das *Andante* musste, wie Mozarts Vater am 13. Januar 1786 berichtet, bei der Uraufführung wiederholt werden, so groß war seine emotionale Kraft. Wie

in Mozarts älterem Es-Dur-Konzert KV 271 (1777) steht es in c-moll, einer Tonart, die Mozart für besonders expressive Ausdrucksbereiche vorbehält. Für diejenigen Leser, die von der Bedeutung der zu Mozarts Zeiten geläufigen Tonartencharakteristik nicht überzeugt sind, sei darauf hingewiesen, dass im 18. Jahrhundert die „gleichschwebende Stimmung“ (in der alle reinen Quinten um denselben Betrag vermindert werden, so dass sämtliche Dreiklänge prinzipiell gleich klingen) fast überall zugunsten spezieller Stimmungssysteme zurücktrat, bei denen einige Dreiklänge „rein“, andere aber rau klangen – ganz bewusst und des dramatischen Effekts wegen. Dies bedeutet, dass die melodischen Konturen, die Mozart beispielsweise beim ersten Solo-Einsatz ab Takt 32 entwirft, vornehmlich kleinere Details hervorheben – wie etwa absteigende Notenpaare – anstatt weit ausschwingender *cantabile*-Phrasen. (Im Unterschied hierzu neigen Chopins Nocturnes dazu, eher als lange *legato*-Sätze denn in einzelnen Wendungen höchst natürlich zu „singen“, u.a. weil sie für spätere, größere Klaviere geschrieben wurden, bei denen eine gleichschwebende Stimmung wahrscheinlicher war.) In einer nicht gleichschwebenden Stimmung klingen Ganz- und Halbtonschritte auf verschiedenen Stufen der Tonleiter anders, weil sie ein wenig größer oder kleiner sind als ihre Nachbarn. Im Eingangssolo des *Andante* nutzt Mozart diesen Umstand, so dass z.B. fallende Halbtonpaare in der rechten Hand einen je eigenen Charakter haben – nicht nur in melodischer Hinsicht, sondern auch in ihrer harmonischen Beziehung zum Bass. Das Ausmaß, in dem Mozart fallende Skalenschritte nutzt – entweder als Teil einer Sequenzkette oder auch, rhetorisch motiviert, nach einem großen Aufwärtssprung –, entspricht genauestens den vorherrschenden Theorien zur Tonartencharakteristik und erreicht seinen Zweck gerade wegen der zu erwartenden Ungleichheit innerhalb der Skala.

Ähnlich wie das Konzert KV 271 enthält auch das überschwängliche Rondo-

Finale des Konzerts KV 482 eine zentrale Episode in der Subdominante. In KV 482 aber sieht diese Episode (*Andantino cantabile*) vor allem Bläser – und hier insbesondere Klarinetten – vor. Die ausdrucksstarke Chromatik der Melodielinien passt gut zu den dunkleren Farben der Buchsbaum-Instrumente des 18. Jahrhunderts. Verstärkt wird dies bis zu einem gewissen Grad noch durch die Tatsache, dass die Klarinette in Mozarts Tagen nur fünf Klappen hatte, so dass viele Töne durch subtile Fingersätze erzeugt werden mussten – das Ergebnis war eine kaleidoskopische Palette von relativ hellen bis zu weichen und gedämpften Klängen, und dies oft auf engstem Raum (wie etwa in der chromatischen Linie in Takt 5 des *Andantino*). Mozarts feines Gespür für koloristische Effekte umfasst auch das Streicher-Pizzikato gegen Ende der Episode, das von Flöten- und Horn-Akkorden im *pianissimo* sowie von filigranen Synkopen der rechten Hand des Solisten unterstützt wird. Das 6/8-Rondo zeigt durchweg große satztechnische Delikatesse; die nahezu unentwegten Sechzehntelsextolen im Klavier fungieren oft als ein Klang-Nimbus, der Soli der Flöte umgibt oder mit Klarinetten und Fagotten in den Dialog tritt. Besondere Charakteristika dieses Finales sind die Erkundungen der *piano*-Dynamik in Verbindung mit Chromatik sowie die ausgesprochen differenzierte Instrumentation: Das Eingangsthema etwa erscheint in der Kombination von Flöte, Ersten Violinen und Erstem Horn über drei Oktaven verteilt. (Zuvor erklingt eine Textur aus Klarinetten- und Fagottpaaren, die gemächlich in Oktaven die Tonleiter hinabgleiten, während das Klavier filigrane Verzierungen beisteuert.) Die letzte Äußerung des Solisten erfolgt bemerkenswerterweise *piano* (im Hintergrund erklingen Streicherachtel *pianissimo* zusammen mit zarten Bläserakkorden), bevor sich Mozart mit einer stürmischen Schlussgeste verabschiedet.

© John Irving 2013

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaversonatenzyklus, 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 auführt – 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 Kölner Akademie hat über 30 Weltersteinspielungen vorgelegt, von denen mehrere für Preise nominiert und ausgezeichnet wurden. Im Jahr 2013 gab das Ensemble Konzerte in Japan und Taiwan; zukünftige Konzertprojekte beinhalten Tourneen nach Südamerika und in den Nahen Osten.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, 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 zahl-

reiche 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.

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

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

'10' *Klassik-Heute.de*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488

Klangtipp *Stereoplay*

BIS-2014 SACD

PIANO CONCERTO No. 20 IN D MINOR, K 466

PIANO CONCERTO No. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595

Dans le finale du premier acte de l'opéra *Così fan tutte* de Mozart, Despina, déguisée en charlatan, tente de guérir Ferrando et Guglielmo, prétendument empoisonnés, en brandissant un aimant au-dessus d'eux. Il s'agit, dit-elle, d'un « fameux morceau d'aimant, pierre mesmérique ». En réalité, Franz Anton Mesmer (1734–1815) était un physicien qui devint célèbre pour son traitement par « magnétisme animal » (une forme d'hypnose) bien que ses méthodes étaient en grande partie rejetées par la communauté médicale et qu'il fut expulsé de la faculté de médecine de l'Université de Vienne en 1778 moins d'une année après le traitement d'une aveugle qui retrouva partiellement la vue. La vision de cette patiente allait cependant se détériorer à nouveau peu après et elle allait revenir à l'état dans laquelle elle se trouvait depuis l'âge de trois ans. Cette patiente qui s'appelait Maria Theresia von Paradis (1759–1824), était la fille d'un officier de la cour viennoise et était également une très bonne pianiste et compositrice qui, malgré son handicap, effectua deux tournées à travers l'Europe qui allaient toutes deux être couronnées de succès. À partir du milieu des années 1780, Paradis se consacra principalement à l'enseignement et à la composition et composa des sonates, des concertos, des œuvres pour la scène et un recueil de douze mélodies qui seront publiées par Breitkopf à Leipzig en 1786. L'écriture de la partie de piano est d'une qualité qui rappelle fortement Mozart par son élégance et sa sophistication.

Mozart rencontra cette virtuose aveugle lors de sa courte visite à Salzbourg en août 1783 (qui coïncida avec l'une des étapes de la tournée de celle-ci) et composa l'année suivante le **Concerto pour piano n° 18 en si bémol majeur K. 456** qu'il lui destinait afin, semble-t-il, qu'elle le joue lors des étapes suivantes de sa tournée à Paris (où elle vécut de mars à novembre 1784). Le lien entre le Concerto K. 456 et Paradis ne sera cependant mis à jour que plus tard. Le 16 février 1785, Leopold Mozart écrit une lettre à sa fille dans laquelle il

évoquait les concerts-souscription de son fils à Vienne et le fait que Wolfgang y joua « un splendide concerto qu'il composa pour Paradis afin qu'il soit joué à Paris. [...] J'eus le plaisir d'entendre si parfaitement tous les divers instruments que les larmes m'en vinrent aux yeux de plaisir. » Nous ne possédons pas de témoignage au sujet d'une exécution du Concerto K. 456 par Paradis mais nous savons cependant que Mozart rejoua le concerto à Leipzig le 12 mai 1789.

Mozart ajouta cette œuvre à son catalogue thématique le 30 septembre 1784. L'effet orchestral y est superbe en particulier grâce à l'usage des vents. Le chœur des vents intervient tôt dans un dialogue avec les cordes avant que ces deux groupes instrumentaux ne se fassent entendre ensemble dans un retentissant forte à la mesure 18 (les textures avaient jusque-là été légères et délicates ainsi que, curieusement, dans une nuance dynamique *piano* malgré les rythmes de marche sous-jacents). Il est intéressant de pousser un peu plus loin l'observation de Leopold Mozart au sujet de l'instrumentation car le tutti qui suit fait entendre les cordes et les vents d'une manière peu habituelle chez Mozart à cette période. Commenant avec la texture traditionnelle dans laquelle l'élément motivique principal apparaît dans le registre aigu aux cordes ici renforcées par des accords des vents et des ponctuations rappelant un rythme de marche aux cors, on retrouve ensuite une incroyable richesse de combinaisons : un passage à l'unisson ; un inhabituel renversement de la hiérarchie traditionnelle entre les cordes et les vents alors que les vents mènent et que les cordes jouent ici un rôle de soutien ; une alternance rapide entre les cordes et les vents ; des phrases exposées par les vents laissées en suspens avant d'être complétées par les cordes et ainsi de suite. L'écriture de Mozart est ici bien davantage que le simple véhicule de son matériau musical, et devient un élément narratif en soi. C'est dans ce flux d'énergie que le soliste fait son apparition. La virtuosité requise de la partie de piano témoigne de la technique pianistique de Paradis. On

retrouve des passages particulièrement habiles dans le premier solo, couvrant l'étendue du clavier de différentes manières : arpèges, traits de gammes étendus et sauts fréquents d'un registre à l'autre. Ces sauts semblent du reste davantage présents dans cette œuvre que dans la plupart des autres concertos de Mozart : peut-être s'agit-il de l'une des caractéristiques du jeu de Paradis que Mozart a choisi de mettre en valeur (comme il allait le faire plus tard quand il travaillait sur des opéras pour des chanteurs bien précis). Si tel est le cas, cela pourrait également expliquer les passages développés dans le registre suraigu du piano (ici aussi, plus fréquents que dans ses autres concertos). Paradis devait probablement apprendre son répertoire par oreille car l'ouvrage de Louis Braille, Procédé pour écrire les paroles, la musique et le plain-chant au moyen de points, à l'usage des aveugles et disposés pour eux n'allait être publié qu'en 1829.

La conception de la partie de piano dans les variations successives à l'intérieur de l'*Andante un poco sostenuto* est traitée avec la sensibilité habituelle du compositeur pour les effets résultant du placement des accents et des dissonances exprimés avec des entrelacs délicats et un chromatisme subtil. C'est ici que les similitudes entre l'écriture pour piano de Mozart et celle de Paradis dans les accompagnements de ses *Zwölf Lieder* de 1786 sont les plus frappantes. Alors que les lieder strophiques limitent forcément la palette pianistique, les principes fondamentaux de Paradis au sujet du remplissage dans ces miniatures charmantes sont incroyablement proches de ceux de Mozart qui apparaissent d'autant plus précisément grâce à l'écriture colorée de la partie des vents. La sonorité des vents caractérise également le rondo *finale* qui poursuit avec des dialogues habiles entre les solistes et la partie de piano tout au long des épisodes alors que le refrain tend vers une relocalisation vers les cordes. Ce sont cependant les vents qui ont le dernier mot en engageant le piano dans un canon serré à la toute fin avec les cordes qui font de leur mieux pour maintenir l'ordre à partir de la périphérie.

Le **Concerto pour piano n° 22 en mi bémol majeur** K.482 terminé le 16 décembre 1785 et créé par le compositeur à Vienne un peu plus tard le même mois est l'un de ses plus inventifs. Parmi les caractéristiques à souligner, mentionnons son traitement de la sonorité ainsi que de la structure. Suivant immédiatement la fanfare introductive, les bassons se retrouvent sous le feu des projecteurs alors que leur mélodie décontractée est associée à une série de retards au dessin mélodique descendant des cors. Cette texture est immédiatement reconfigurée (après une autre fanfare) alors que les clarinettes remplacent les cors, et les violons, les bassons. Bien que ces deux phrases soient identiques au niveau du matériau, elles n'ont cependant rien en commun au niveau de la sonorité (et nous n'en sommes qu'à la douzième mesure de l'œuvre !). La flûte, les clarinettes, les bassons et les cors soulignent successivement le passage suivant au-dessus d'une texture ondulante aux cordes (tous dans la nuance *piano*) avant que le premier tutti développé ne survienne, *forte*, à la mesure 29. Ce tutti prend pour son affirmation principale le motif que les deux cors avaient exposé en tant qu'idée cadentielle nonchalante quelques secondes auparavant, un signe précurseur en ce qui concerne le traitement par Mozart du thème comme un marqueur de la structure du concerto. La première entrée du soliste, qui n'a rien à voir avec les fanfares introductives, est complètement nouvelle et souligne les extrêmes de l'étendue du piano en exploitant la sonorité en tant que fin en soi. Un matériau nouveau suit dans le second solo principal et nous nous retrouvons entraînés vers la tonalité éloignée de la dominante mineur. Tout compte fait, le soliste et le tutti semblent habiter des mondes totalement différents dans l'*Allegro* à un tel point que lorsque le piano reprend un élément de la section introductive tutti, après la réexposition triomphante de la fanfare vers les deux-tiers du mouvement, l'intégration soudaine entre les deux forces cause un choc important. Une intégration subtile a cependant eu lieu tout au long du mouvement : l'une de ses manifesta-

tions est la fréquence avec laquelle le piano tend à ajouter des couches textuelles autour des présentations successives tutti des thèmes principaux avec pour résultat qu'il agit non pas à titre de soliste mais plutôt comme l'un des éléments parmi tant d'autres d'une narration symphonique.

Selon la lettre du père de Mozart datée du 13 janvier 1786, l'*Andante*, dut être bissé lors de la création en raison de sa force émotionnelle. Comme c'était le cas dans le Concerto en mi bémol majeur K. 271 (1777) antérieur, le mouvement central est en do mineur, une tonalité que Mozart réservait le plus souvent pour l'expression d'un moment hautement dramatique. Pour ceux qui seraient sceptiques face à la force des caractéristiques tonales (tant vantée du reste à l'époque de Mozart), soulignons que le «tempérament égal» du dix-huitième siècle où toutes les quintes justes étaient compressées d'égale manière avec pour résultat que tous les accords majeurs sonnaient pareillement fut rejeté presque partout en faveur de systèmes spécialisés qui rendaient certains accords plus «purs» alors que d'autres apparaissaient plus durs (et ce, délibérément, à des fins dramatiques). Cela signifie par exemple que les contours mélodiques écrits par Mozart dans le premier solo à partir de la mesure 32 soulignent fortement certains détails précis comme les paires de notes descendantes plutôt que des phrases *cantabile* développées. En revanche, les nocturnes de Chopin tendent à «chanter» très naturellement comme de longues phrases legato plutôt que comme des tournures individualisées, notamment parce qu'ils furent composés plus tard pour des pianos plus grands qui avaient davantage de chances d'être accordés selon le tempérament égal). Dans un tempérament inégal, les différents degrés de la gamme sonnent différemment notamment parce qu'ils sont légèrement plus larges ou plus étroits que leurs voisins. Le solo qui ouvre l'*Andante* exploite cette caractéristique alors que, par exemple, les demi-tons descendants de la main droite ont chacun un caractère distinct par rapport à la

basse, non seulement au point de vue mélodique, mais également harmonique. Le recours fréquent de Mozart aux motifs descendants – que ce soit au sein d’une marche harmonique ou, d’un point de vue purement rhétorique, suivant un saut ascendant important – est conforme aux théories alors en vogue sur les caractéristiques tonales et atteint justement son objectif en raison des inégalités attendues dans la gamme.

Comme c’était le cas dans le Concerto K. 271, le rondo *finale* effervescent du K. 482 contient un épisode central dans la tonalité de la sous-dominante. Dans le Concerto K. 482 cependant, l’épisode (*Andantino cantabile*) met les vents à l’honneur, en particulier les clarinettes. Le chromatisme expressif à l’intérieur des lignes mélodiques correspond bien à la couleur lugubre des instruments de bois du dix-huitième siècle, rehaussé jusqu’à un certain point par le fait que la clarinette pour laquelle Mozart composa cette œuvre ne comptait que cinq clés et que plusieurs notes devaient être produites par des doigtés complexes et que les sonorités étaient par conséquent extrêmement variées : du relativement brillant jusqu’au délicat et atténué, parfois sur des degrés adjacents de la gamme (comme par exemple dans le contour chromatique de la cinquième mesure de l’*Andantino*). La finesse de l’oreille de Mozart pour les effets sonores comprend également les pizzicatos des cordes vers la fin de cet épisode, soutenus par la flûte *pianissimo* et les accords des cordes ainsi que les syncopes en filigrane de la main droite du piano. Le rondo à 6/8 est constamment délicat dans la construction de ses textures alors que les sextuplets pratiquement ininterrompus de doubles-croches provoquent souvent un effet de halo à l’arrière-plan entourant les solos de la flûte ou dialoguant en alternance avec les clarinettes et les bassons. L’exploration de la nuance piano par Mozart combinée avec le chromatisme est une caractéristique récurrente de ce final ainsi que la finesse de son écriture : le thème revient à un endroit dans une combinaison de

flûte, premier violons et premier cor dispersée sur trois octaves (et précédée par une texture faite de deux clarinettes et deux bassons flottant paresseusement sur les gammes en octaves et un filigrane décoratif tout autour fourni par le piano). L'affirmation finale du soliste dans la nuance *piano* est à souligner (avec des croches *pianissimo* aux cordes en arrière-plan et des accords délicats aux vents), avant que Mozart ne termine le tout dans un entraînant épanouissement.

© **John Irving 2013**

*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-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les

cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur pianoforte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un 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. Le Kölner Akademie a fait plus de trente premières discographiques mondiales dont plusieurs ont été mises en nomination pour des récompenses. L'ensemble a réalisé en 2013 une tournée au Japon et à Taïwan et parmi ses projets figurent des tournées en Amérique du Sud ainsi qu'au Moyen-Orient.

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 Julliard 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 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

Photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Frank Theuns

Oboe

Josep Domenech

Alayne Leslie

Clarinet

Eric Hoeprich

Philippe Castejon

Bassoon

Aligi Voltan

Matteo Scavazza

Horn

Ulrich Hübner

Karen Hübner

Trumpet

Samuel Ewens

Nigel Paul

Timpani

Christoph Nünchert

Violin

Peter Hanson *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühleisen

Viola

Jonathan Waleson

Sara Hubrich

Cello

Viola de Hoog

Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer

David Sinclair

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

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

RECORDING DATA

Recording: December 2012 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Egon Zähringer

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

Post-production: Editing: Ingo Petry
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty
Back cover photos: © Marco Borggreve (Ronald Brautigam); © Javier Casares (Michael Alexander Willens)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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-2044 SACD © & © 2014, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens

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

Step 6: Carve your hammer heads to match the weight of those used by Anton Walter.

BIS-2044



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 19 in F major & 23 in A major

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459 *(Bärenreiter)* 24'52

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 11'12 |
| 2 | II. <i>Allegretto</i> | 6'19 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 7'16 |

PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488 *(Bärenreiter)* 23'59

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

Cadenzas: W. A. Mozart

TT: 50'00

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 27)

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© **John Irving 2012**

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

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

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

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

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© *John Irving* 2012

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

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

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

fare: „Ein Beethoven-Klaversonatenzyklus, 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 Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstradi-

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

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele im Radio ausgestrahlt oder für das Fernsehen aufgezeichnet wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© **John Irving 2012**

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

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

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

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

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

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècle, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 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 Julliard 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

Flute

Martin Sandhoff

Oboe

Josep Domenech

Alayne Leslie

Clarinet

Eric Hoeprich

Philippe Castejon

Bassoon

Carles Cristobal

Josep Casadellà

Horn

Ulrich Hübner

Karen Libischewski

Violin

Peter Hanson *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühleisen

Viola

Cosima Nieschlag

Sara Hubrich

Cello

Roel Dieltiens

Julie Maas

Double Bass

Jacques van der Meer

Joseph Carver

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414

RONDO IN A MAJOR, K 386

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

'Brautigam is an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty... he has found ideal partners in Michael Alexander Willens and the Kölner Akademie, who match him in lightness and energy at every turn.' *International Record Review*

„Der Hörer wird Zeuge eines seltenen Glücksfalles perfekter Harmonie:

Hier spielt wirklich zusammen, was zusammen gehört.“ *Rondo*

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

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

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

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453

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

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

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

RECORDING DATA

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

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

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

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2012
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty
Back cover photo of Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens: © Wolfgang Burat
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

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

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



Cover: *From Forest to Concert Hall – build your own fortepiano.*
Step 4: Using go-bars, glue the bridge to the soundboard.



MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 20 in D minor & 27 in B flat major

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS



SUPER AUDIO CD

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO NO. 20 IN D MINOR, K 466 (*Bärenreiter*) 26'14

- | | | |
|---|---------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 12'00 |
| 2 | II. <i>Romanze</i> | 7'17 |
| 3 | III. <i>Allegro assai</i> | 6'49 |

PIANO CONCERTO NO. 27 IN B FLAT MAJOR, K 595 (*Bärenreiter*) 26'35

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro</i> | 12'57 |
| 5 | II. <i>Larghetto</i> | 5'20 |
| 6 | III. <i>Rondo. Allegro</i> | 8'15 |

Cadenzas: Ronald Brautigam (K 466), W. A. Mozart (K 595)

TT: 53'34

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 2011, after an instrument by Walter & Sohn, c. 1802 (see page 27)

Among the most widely performed of Mozart's piano concertos for a good half century after its composition in February 1785, the **Concerto No. 20 in D minor, K 466**, still assumes a commanding place in the concert hall. Among its early devotees were Beethoven and Mendelssohn (both of whom wrote cadenzas for it). Another was the talented virtuoso pianist and violinist Heinrich Marchand (1769–after 1817), a pupil of Leopold Mozart's to whom he gave instruction in composition, piano and violin in Salzburg between 1781 and 1784, and for whom he managed to secure a court appointment in Salzburg as a violinist. In March 1786 Marchand performed K 466 from a score (the page-turner on this occasion was Michael Haydn), because the solo piano part was at that stage being learnt for yet further future performances by Mozart's sister Nannerl. Leopold notes in a letter to Wolfgang (then earning a good living in Vienna) that Marchand took the rondo finale rather quickly, requiring three attempts during the one and only rehearsal (on the morning of the performance) so that the orchestra could play it satisfactorily. Even Archbishop Colloredo – by this stage little less than an arch-enemy of the Mozarts, regularly intercepting the family letters in order to discover what they might be plotting – was overwhelmed by the sixteen-year-old Marchand's playing. 'With what art it is composed, how delightfully the parts are interwoven and what a difficult concerto it is', wrote Leopold to Nannerl.

Mozart himself performed this 'difficult' concerto. He gave the première at the Mehlgrube in Vienna on 11th February 1785, the day after it was completed. Leopold was visiting his son at the time and wrote to Nannerl in glowing terms: 'We drove to the first subscription concert [of six being given by Wolfgang that spring], at which many members of the aristocracy were present... The concert was magnificent and the orchestra played splendidly... we heard a new and very fine concerto by Wolfgang, which the copyist was still writing out when

we arrived; your brother didn't even have time to play the rondo through because he was overseeing the copying.'

Four days later Mozart played the D minor Concerto again at the Vienna Burgtheater, this time in rather less hectic conditions (Leopold described his playing as 'magnificent'); and he may have given it the following day too at a concert in the suburb of Döbling. On each of these occasions, it may well be that Mozart used a special pedal attachment to his Walter fortepiano. We know that he had this pedalboard available for his 1785 concert season (Leopold, with his unfailing eye for detail, described it in passing as being 'very heavy'!), and it may be that the device allowed some curious left-hand passages in the first movement to have been played not only without spreading the otherwise unplayable chords, but in a fashion that gave extra depth to the tone, reinforcing the tonic-dominant harmonies doubled in the trumpets and timpani. (Mozart's English pupil, Thomas Attwood, also referred to this extraordinary pedalboard, stating that Mozart had it constructed at a time when he was diligently learning the preludes and fugues of Bach.)

Beethoven, who performed the D minor Concerto at a benefit concert for Mozart's widow at the Kärntnertheater in March 1795, might have found much to admire in the work's brooding opening, characterized by destabilizing rhythmic syncopations and later punctuated by more aggressive outbursts. In other ways too, K 466 may have been influential on the young Beethoven, not least in the very strong developmental aspects in which quite extended narratives are built from the 'organic' treatment of the musical materials, repeating, transposing and otherwise working through their potential recombinations in a way Beethoven was soon to make his own. In the central *Romanze*, in B flat major, Mozart returns at first to a more familiar world of operatic cantilena within which the piano's right hand weaves the most delightful melodic gems against a deli-

cately scored accompaniment. This is interrupted by a violently contrasting central section featuring swirling triplet figures traversing the whole of the piano range, and pungent chromatic harmonies, accompanied almost entirely by the winds. While this activity subsides back into the graceful world of the *Romanze*, the respite is brief, for the rondo finale (*Allegro assai*) returns to the restless idiom of *Sturm und Drang*, with its rocketing arpeggio opening for piano solo, the prominent diminished-seventh chords, lack of settled harmonic resolution, unbalanced phrasing and barely suppressed violence, with upper and lower strings fighting it out almost as soon as they have entered. Successive piano entries play unexpectedly with the rocket figure (occasionally tagging it on the end of a phrase, rather than as a beginning), and explore continuously challenging passagework reminiscent in some ways of the *moto perpetuo* struggling of the A minor Piano Sonata, K 310, completed seven years earlier. Mozart's grittiest concerto ends happily however, taking over in a sunny D major coda a subsidiary figure introduced almost casually by the winds in an earlier episode and concluding with the high-jinks of an *opera buffa* finale, complete with comic horn calls.

First published in Vienna just four months before Mozart's death, the **Piano Concerto No. 27 in B flat major, K 595**, had been completed in January 1791 and Mozart performed the work for the first time at a concert in Ignaz Jahn's Resturanthalle that was reviewed in the *Wiener Zeitung* on 12th March: 'Herr Kapellmeister Mozart performed a concerto for the fortepiano, and everyone admired his art, both in composition and performance.' The concert, which took place on 4th March, was to be Mozart's last public appearance as a soloist. The autograph manuscript is a fascinating document that betrays several stages of composition separated by several years. The first and second movements, and the first few pages of the finale, are written out on paper dating from before February 1789 (and possibly as early as December 1787); the completion of the

finale is on a much later type of paper, dating from 1791. Looking in more detail at Mozart's script, we can detect that the first 300 bars of the first movement, and also the first 39 bars of the finale, were initially written out as a 'particella' (a kind of sketch, in which the leading melodic parts and the essential harmonies were drafted in detail, and the rest of the texture left blank for subsequent filling in). The implication is that much of the concerto was left in this incomplete state for at least two years (February 1789–January 1791) before Mozart completed it – presumably in response to potential concert dates in the spring of 1791, including his performance of K 595 on 4th March.

K 595 has sometimes been considered as a work in which the typical 'sparkle' of Mozart's virtuosity is tempered by a quality of resignation, as if Mozart were already aware of his imminent demise. That seems untenable in view of the manuscript evidence just cited. However, its language is certainly more introverted than, say, that of K 467 in C major or K 488 in A major – or indeed, either of the previous B flat major concertos, K 450 and K 456, both of which are scored for near-identical orchestral forces, but used to more strident effect. Mozart seems to be aiming for a sublime delicacy of expression rarely captured elsewhere in his concertos (the slow movement, in F sharp minor, of K 488 is an exception). This affects both sonority and structure. Among many unforgettable sonorities is the final reprise of the *Larghetto* (slow movement) theme, where the piano's right hand and flute in unison are shadowed an octave lower by the first violins, with the piano's left hand filling in simple chords. Another is the astonishing opening of the first movement development section, where Mozart recasts his opening theme (here played by the piano) in B minor, one semitone higher than the tonic, interrupted by the strings pared down to bare octaves and unisons, straddling a diminished seventh: a thoroughly unsettling moment heralding one of the tautest, most 'Beethovenian' development sections

in any of Mozart's concertos. As in most of Mozart's Viennese piano concertos, his soloistic use of the woodwinds liberates them from any preconception that their role is straightforward reinforcement of the narrative outlines established by the string band. While the sometimes lugubrious sound of the clarinet is absent from K 595, his deployment of the winds (and especially the flute, frequently doubling the first violins at the upper octave) seems to take on a magical quality as if somehow they symbolize a remote world, a good example being the 'halo' of sound that the winds contribute to the G flat major episode of the *Larghetto*. As with the other B flat concertos, K 450 and K 456, the finale is a 6/8 rondo (similar in outline to the song *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, K 596, completed on 14th January 1791), though the bucolic idiom of those concertos is somewhat more muted here. It is noticeable, for instance, that Mozart generally avoids full-scale *forte* cadences, diverting instead towards closure via a quieter route. Similarly, he curbs any tendency for the narrative flow to get fully into its stride by means of pithy interruptions (typically *piano* in the winds), highlighting the expressive potential of contrasting local colours and articulations as alternatives to overarching architectural form. In so many respects, K 595 is a unique offering in Mozart's concerto output.

© **John Irving 2013**

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-Élysées.

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

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

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

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

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

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

Mozarts **Klavierkonzert Nr. 20 d-moll KV 466**, im Februar 1785 komponiert und ein halbes Jahrhundert danach eines seiner meistaufgeführten Klavierkonzerte, zählt auch heute noch zum Kernbestand des Repertoires. Zu seinen frühen Anhängern gehörten Beethoven und Mendelssohn (beide legten eigene Solokadenzen vor), aber auch der talentierte Klavier- und Violinvirtuose Heinrich Marchand (1769–nach 1817), ein Schüler Leopold Mozarts. Dieser hatte ihm zwischen 1781 und 1784 in Salzburg Unterricht in Komposition, Klavier und Violine erteilt und eine Anstellung als Violinist am Salzburger Hof verschafft. Im März 1786 spielte Marchand das Konzert KV 466 aus einer Partitur (als Notenwender fungierte Michael Haydn), weil die Solostimme zu diesem Zeitpunkt für weitere Aufführungen von Mozarts Schwester Nannerl einstudiert wurde. In einem Brief an seine Tochter hob Leopold „die künstliche [=kunstvolle] Composition und Verwebung, auch die Schwürigkeit des Concerts“ hervor und berichtete, Marchand habe das Rondo-Finale „zimmlich geschwind“ gespielt, so dass bei der morgendlichen (und einzigen) Probe drei Durchläufe nötig gewesen seien, bis „das orchestre recht zusammen traff“. Selbst Erzbischof Colloredo – zu diesem Zeitpunkt ein ausgewiesener Erzfeind der Mozarts, der regelmäßig die Briefe der Familie abfing, um etwaige Komplote aufzudecken – war überwältigt vom Spiel des sechzehnjährigen Marchand.

Auch Mozart selber spielte das „schwürige“ Konzert, u.a. bei der Uraufführung am 11. Februar 1785 (dem Tag nach der Fertigstellung) im Wiener Casino „Zur Mehlgrube“. Leopold war damals bei seinem Sohn zu Besuch und schrieb begeistert an Nannerl: „Den nämlichen Freytag abends fuhren wir ... in sein erstes subscriptions Concert [von sechs, die Wolfgang in jenem Frühjahr gab], wo eine große versammlung von Menschen von Rang war ... Das Concert war unvergleichlich, das Orchester vortrefflich ... [Auf dem Programm stand u.a.] ein neues vortreffliches Clavier Concert vom Wolfgang, wo der Copist, da

wir ankamen, noch daran abschrieb und Dein Bruder das Rondeau noch nicht einmahl durchzuspielen Zeit hatte, weil er die Copiatur übersehen mußte.“

Vier Tage später spielte Mozart das d-moll-Konzert im Wiener Burgtheater, diesmal unter weniger hektischen Umständen (Leopold nannte sein Spiel „magnifique“), und vielleicht hat er es am folgenden Tag bei einem Konzert in der Wiener Vorstadt Döbling noch einmal gespielt. Gut möglich, dass Mozart bei diesen Gelegenheiten eine besondere Pedalkonstruktion für seinen Walter-Hammerflügel benutzte. Wir wissen, dass ihm dieses Pedalklavier in der Konzertsaison 1785 zur Verfügung stand (mit seinem untrüglichen Blick für Details beschrieb Leopold es *en passant* als „erstaunlich schwer“), und es ist möglich, dass diese Vorrichtung im ersten Satz das Spiel einiger merkwürdiger Passagen der linken Hand ermöglichte, ohne die sonst unspielbaren Akkorde zu spreizen, und dass sie darüber hinaus dem Klangbild zusätzliche Tiefe verlieh, indem sie die von Trompeten und Pauken gedoppelte Tonika-Dominant-Harmonik unterstrich. (Auch Mozarts englischer Schüler Thomas Attwood erwähnt dieses außergewöhnliche Pedalklavier, das Mozart habe anfertigen lassen, als er mit großem Eifer die Präludien und Fugen von Bach einstudierte.)

Beethoven, der das d-moll-Konzert bei einem Benefizkonzert zugunsten von Mozarts Witwe im März 1795 im Kärntnerthor-Theater spielte, dürfte am grübelrischen Werkanfang, der durch destabilisierende rhythmische Synkopen gekennzeichnet ist und später von aggressiveren Ausbrüchen unterbrochen wird, mancherlei bewundert haben. Auch in anderer Hinsicht dürfte das Konzert KV 466 den jungen Beethoven beeinflusst haben, nicht zuletzt durch die ausgeprägte Entwicklungstechnik: Aus der „organischen“ Behandlung des musikalischen Materials entstehen recht umfangreiche Themenkomplexe, die mittels Wiederholung, Transposition und anderer Techniken ihre möglichen Neukombinationen in einer Weise erkunden, die Beethoven sich bald zu eigen machen sollte. In der

B-Dur-Romanze widmet sich Mozart zunächst der vertrauteren Welt der Opernkantilene, wobei die rechte Hand über zarter Orchesterbegleitung entzückendste melodische Gemmen webt; einen starken Kontrast hierzu bildet der Mittelteil mit seinen Triolenfiguren, die über die ganze Tastatur wirbeln, und den scharfen chromatischen Harmonien, die fast zur Gänze von den Bläsern begleitet werden. Dieses Treiben weicht schließlich wieder der anmutigen Welt der Romanze – ein kurzes Atemholen, bevor das Rondo-Finale (*Allegro assai*) auf die ruhelose Sturm und Drang-Stimmung zurückgreift: raketengleiche Arpeggien zu Beginn im Soloklavier, hervorstechende verminderte Septakkorden, harmonische Instabilität, unsymmetrische Phrasierung und kaum unterdrückte Gewalt in der unablässigen Auseinandersetzung der hohen und der tiefen Streicher. Sukzessive Klaviereinsätze spielen auf überraschende Weise mit der Raketenfigur (anstatt eine Phrase zu eröffnen, wird sie mitunter deren Ende angefügt) und durchmessen unentwegt schwieriges Passagenwerk, das in mancher Hinsicht an die heikle Perpetuum mobile-Passage in der sieben Jahre zuvor komponierten Klaviersonate a-moll KV 310 erinnert. Mozarts kühnstes Konzert aber findet zu einem Happy End, indem es eine von den Bläsern beinahe beiläufig in einer früheren Episode eingeführte Figur in eine sonnige D-Dur-Coda überführt und mit einem übermütigen Opera buffa-Finale samt komischen Hornrufen schließt.

Das **Klavierkonzert Nr. 27 B-Dur KV 595**, im Januar 1791 abgeschlossen, wurde nur vier Monate vor Mozarts Tod in Wien veröffentlicht. Mozart gab die Uraufführung des Werks im Rahmen eines Konzerts in Ignaz Jahns Restaurant-halle; am 12. März schrieb die *Wiener Zeitung*: „Herr Kapellmeister Mozart spielte ein Konzert auf dem Forte piano und jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Composition als Execution.“ Das Konzert, das am 4. März stattfand, war Mozarts letzter öffentlicher Auftritt als Solist. Das Autograph ist ein faszinierendes Dokument, das mehrere, durch Jahre voneinander getrennte Kom-

positionsstufen offenbart. Der erste und der zweite Satz sowie die ersten Seiten des Finales sind auf einer Papiersorte notiert, die aus der Zeit vor dem Februar 1789 stammt (und möglicherweise bis zum Dezember 1787 zurückreicht); das Finale wurde auf einer weit späteren, 1791 verwendeten Papiersorte fertiggestellt. Bei genauerer Betrachtung lässt sich erkennen, dass die ersten 300 Takte des ersten Satzes und auch die ersten 39 Takte des Finales zunächst als Particell notiert wurden – eine Form der Skizze, in der zwar die führenden Melodiestimmen und die wesentlichen Harmonien festgehalten werden, der übrige Tonsatz aber vorerst noch unausgeführt bleibt. Wahrscheinlich also verharnte ein Großteil des Konzerts noch mindestens zwei Jahre (Februar 1789 bis Januar 1791) in diesem unvollständigen Zustand, bis Mozart es schließlich vollendete – vermutlich im Hinblick auf mögliche Konzertermine im Frühjahr des Jahres 1791, zu denen auch die Aufführung am 4. März gehörte.

Das Konzert KV 595 wurde verschiedentlich als ein Werk beschrieben, in dem ein Gefühl von Resignation das typische „Funkeln“ der Mozartschen Virtuosität trübe, als ob Mozart seinen baldigen Tod vorausgeahnt habe. Das scheint angesichts des Manuskriptbefunds unhaltbar. Gleichwohl ist seine Sprache hier sicherlich introvertierter als etwa im C-Dur-Konzert KV 467 oder dem A-Dur-Konzert KV 488 – oder auch in einem der früheren B-Dur-Konzerte (KV 450 und KV 456), die beide nahezu dieselbe Orchesterbesetzung vorsehen, damit aber heftigere Wirkungen erzielen. Mozart scheint es hier um eine sublimen Zartheit des Ausdrucks zu gehen, wie sie sich sonst in kaum einem seiner Konzerte findet – mit Ausnahme des langsamen fis-moll-Satzes des A-Dur-Konzerts KV 488. Dies betrifft sowohl Klang wie auch Struktur. Zu den vielen unvergesslichen Klangwirkungen gehört etwa die letzte Reprise des *Larghetto*-Themas im langsamen Satz, wenn das Unisono von Klavier (rechte Hand) und Flöte eine Oktave tiefer in den Ersten Violinen Schatten wirft, während die linke Hand des Solisten einfache

Akkorde beisteuert; ein weiterer ist der erstaunliche Durchführungsbeginn im ersten Satz, wo Mozart das Eingangsthema (nun im Klavier) in h-moll, einen Halbton über der Tonika, umformt, bis die Streicher, reduziert auf blanke Oktaven und Unisoni im Umfeld einer verminderten Septime, intervenieren: ein ausgesprochen beunruhigender Moment, der eine der dichtesten, „beethovenschen“ Durchführungen in Mozarts Konzertschaffen überhaupt einläutet. Wie in den meisten seiner anderen Wiener Klavierkonzerte, entledigt Mozart die Holzbläser auch hier durch solistische Verwendung von der Pflicht, sich auf die bloße Verstärkung des Streichergeschehens zu beschränken. Während der manchmal wehmütige Klang der Klarinette im Konzert KV 595 fehlt, scheint die Verwendung der Bläser (und vor allem der Flöte, die die Ersten Violinen oft in der oberen Oktave verdoppelt) magische Qualität anzunehmen, symbolisierten sie doch gleichsam eine ferne Welt: Ein gutes Beispiel hierfür ist der Klang-„Nimbus“, mit dem die Bläser die Ges-Dur-Episode des *Larghetto* versehen. Wie in den B-Dur-Konzerten KV 450 und KV 456 ist das Finale ein 6/8-Rondo (es ist eng verwandt mit dem Lied *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, KV 596, das am 14. Januar 1791 fertiggestellt wurde), obwohl das bukolische Idiom dieser Konzerte hier etwas gedämpfter erscheint. Auffällig ist zum Beispiel, dass Mozart in der Regel ausgewachsene Forte-Kadenzen meidet, um seine Schlüsse stattdessen auf leiseren Nebenwegen zu erreichen. Ebenso drosselt er das musikalische Geschehen, sobald es in vollen Schwung kommen will, mit markanten Einwüfen (meist Bläser im *piano*) und betont damit den Ausdrucksreichtum kontrastierender Farben und Artikulationen als dezentrale Alternative zu überwölbenden Formarchitekturen. In vielerlei Hinsicht ist das B-Dur-Konzert KV 595 ein einzigartiges Juwel in Mozarts Konzertschaffen.

© John Irving 2013

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaversonatenzyklus, 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 Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika und den USA dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“.

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele im Radio ausgestrahlt oder für

das Fernsehen aufgezeichnet wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

Le **Concerto pour piano n° 20 K. 466 en ré mineur** fait partie des concertos pour piano de Mozart qui furent les plus fréquemment joués au cours des cinquante ans qui suivirent sa composition en février 1785 et occupe encore aujourd’hui une place importante au concert. Parmi ses premiers admirateurs figurent Beethoven et Mendelssohn qui composèrent tous deux des cadences. Un autre était le pianiste virtuose et violoniste talentueux Heinrich Marchand (1769–après 1817), un élève de Leopold Mozart qui lui enseigna la composition, le piano et le violon à Salzbourg entre 1781 et 1784 et qui parvint à lui trouver un poste à la cour de Salzbourg en tant que violoniste. Marchand exécuta en mars 1786 le concerto K. 466 à partir d’une partition complète (le tourneur de page à cette occasion était Michael Haydn) car la partie de piano solo était à ce moment entre les mains de la sœur de Mozart, Nannerl, qui était en train de l’apprendre. Dans une lettre à son fils (qui gagnait bien sa vie à Vienne à ce moment-là), Leopold souligne que Marchand prit un tempo plutôt rapide pour le rondo conclusif, et qu’il se reprit trois fois durant la seule et unique répétition (le matin même du concert) afin que l’orchestre l’exécute adéquatement. Même l’archevêque Colloredo qui était à ce moment-là un ennemi juré des Mozart et qui interceptait la correspondance familiale afin de découvrir ce qu’ils pouvaient bien manigancer, fut renversé par le jeu de Marchand alors âgé de seize ans. « Cela est composé avec un tel art, les voix sont entrecroisées si bellement et ce concerto est si difficile » écrivit Leopold à Nannerl.

Mozart allait lui-même jouer ce concerto « difficile ». Il en assura la création à la Mehlgrube de Vienne le 11 février 1785, le lendemain de sa complétion. Leopold se trouvait à Vienne à ce moment-là pour rendre visite à son fils et écrivit à Nannerl : « Le soir de notre arrivée, nous sommes allés à son premier concert par souscription [des six qu’allait donner Wolfgang ce printemps], où il y avait une grande assemblée de personnes de qualité. (...) Le concert fut magni-

fique, l'orchestre excellent. (...) puis il y eut un excellent Concerto de piano de Wolfgang sur lequel le copiste travaillait encore lorsque nous sommes arrivés et dont ton frère n'avait pas encore eu le temps de jouer le Rondo parce qu'il devait revoir la copie. »

Quatre jours plus tard, Mozart joua à nouveau le Concerto en ré mineur au Burgtheater de Vienne, cette fois-ci dans une ambiance moins survoltée (Leopold qualifia son jeu de « magnifique ») et il est possible qu'il le joua à nouveau le lendemain lors d'un concert qui se tint dans la banlieue de Döbling. À chacune de ces occasions, Mozart recourut vraisemblablement à un pédalier ajouté à son pianoforte Walter. Nous savons qu'il avait ce pédalier à sa disposition pour sa saison de concerts en 1785 (Leopold, avec son jugement infaillible vis-à-vis les détails, le qualifia de « très lourd » !) et il est possible que ce dispositif lui permit de négocier des passages particuliers à la main gauche dans le premier mouvement non seulement sans avoir à étirer des accords qui autrement auraient été impossibles à jouer mais également d'une manière qui lui permettait d'ajouter une profondeur supplémentaire à la sonorité en amplifiant notamment les formules cadentielles doublées par les trompettes et les timbales. (L'élève anglais de Mozart, Thomas Attwood, fait également allusion à cet extraordinaire pédalier en soulignant que Mozart le fit construire à l'époque où il se consacrait studieusement aux préludes et fugues de Bach.)

Beethoven, qui exécuta le Concerto en ré mineur lors d'un concert bénéfice pour la veuve de Mozart au Kärntnerthor Theater en mars 1795, trouva certainement de nombreuses raisons d'admirer l'ouverture sombre caractérisée par des syncopes déstabilisantes et ponctuée plus loin par des sursauts encore plus agressifs. Le Concerto K. 466 a également pu influencer le jeune Beethoven notamment avec les aspects très prononcés du développement dans lesquels des passages narratifs sont construits à partir du traitement « organique » du matériau

musical c'est-à-dire la répétition, la transposition et la réorganisation des combinaisons potentielles d'une manière que Beethoven allait bientôt faire sienne. Dans la Romance centrale, en si bémol mineur, Mozart retourne d'abord au monde plus familier de la cantilène d'opéra dans laquelle la main droite du piano tisse les plus beaux bijoux mélodiques avec l'accompagnement finement orchestré. Ce passage est interrompu par une section centrale qui établit un violent contraste et qui fait entendre des motifs tourbillonnants de triolets couvrant l'ensemble du registre du piano et une harmonie chromatique âcre, presque uniquement accompagnée par les vents. Alors que cette activité se poursuit dans l'univers gracieux de la romance, le repos est bref alors que le rondo *finale* (*Allegro assai*) retourne à l'idiome agité du *Sturm und Drang* avec ses fusées en arpegges qui ouvrent la partie de piano, l'accord de septième diminuée mis en évidence, l'absence de résolution harmonique, le déséquilibre du phrasé et une violence à peine contenue avec l'affrontement des cordes aiguës et graves dès leur apparition. Les entrées de piano successives jouent de manière inattendue (parfois à la fin d'une phrase plutôt qu'au début) avec le motif en fusée et explorent des passages continuellement exigeants qui rappellent d'une certaine manière la lutte en *moto perpetuo* de la Sonate en la mineur K. 310 terminée sept ans auparavant. Le concerto le plus acrimonieux de Mozart se termine cependant dans la joie avec sa coda ensoleillée en ré majeur qui reprend un motif secondaire introduit presque négligemment par les vents dans un épisode antérieur avant de conclure avec l'enjouement d'un finale d'opéra buffa incluant les appels comiques au cor.

Initialement publié à Vienne quatre mois à peine avant la mort de Mozart, le **Concerto pour piano n° 27 en si bémol majeur K. 595** a été terminé en janvier 1791. Mozart créa l'œuvre dans le cadre d'un concert dans le restaurant d'Ignaz Jahn. Le *Wiener Zeitung* publia sa critique le 12 mars : « Monsieur le Kapell-

meister Mozart a exécuté un concerto pour fortepiano et tout le monde admira son art, tant de compositeur que d'interprète ». Ce concert qui eut lieu le 4 mars devait constituer la dernière apparition publique de Mozart en tant que soliste. Le manuscrit autographe est un document fascinant qui révèle différentes étapes de la composition s'échelonnant sur plusieurs années. Les premier et second mouvements ainsi que quelques pages du finale ont été rédigés avant février 1789 (et peut-être dès décembre 1787). La complétion du finale, sur un autre type de papier, date en revanche de 1791. Lorsque l'on examine de plus près l'écriture de Mozart, on constate que les trois cents premières mesures du premier mouvement ainsi que les trente-neuf premières mesures du finale avaient d'abord été écrites en tant que « *particella* » (une sorte d'esquisse dans laquelle les parties mélodiques et l'accompagnement harmonique sont écrits en détail alors que le reste de la texture est laissé en blanc pour une complétion ultérieure). Il semble qu'une grande partie du concerto soit restée dans cet état d'inachèvement pendant au moins deux ans (de février 1789 à janvier 1791) avant que Mozart ne le termine, vraisemblablement à l'intention de concerts potentiels, qui auraient dû avoir lieu au printemps 1791, incluant son exécution du K. 595 le 4 mars.

Le K. 595 a parfois été considéré comme une œuvre dans laquelle la « flamme » typique de la virtuosité mozartienne est tempérée par une certaine résignation, comme si Mozart était déjà conscient de sa fin prochaine. Cette vue semble irrecevable à l'examen du manuscrit tel que nous l'avons évoqué. Il demeure que le langage est plus introverti que, par exemple, le K. 467 en do majeur ou le K. 488 en la majeur ou, en effet, les deux concertos en si bémol majeur précédents, les K. 450 et K. 456, tous deux écrits pour des effectifs orchestraux comparables mais utilisés de manière plus stridente. Mozart semble viser une sublime délicatesse de l'expression rarement vue dans ses autres concertos (le

mouvement lent, en fa dièse mineur, du K. 488 est une exception). Cette quête influence aussi bien la sonorité que la structure. Parmi les nombreux passages inoubliables, on retrouve la dernière reprise du thème du *Larghetto* (mouvement lent) alors que la main droite du piano et la flûte à l'unisson sont doublés une octave en-dessous par les premiers violons que la main gauche du piano complète avec des accords simples. Mentionnons également l'incroyable ouverture du développement du premier mouvement dans laquelle Mozart réinsère son thème d'ouverture (joué ici par le piano) en si mineur, un demi-ton plus haut que la tonique, interrompu par les cordes réduites à des octaves et des unissons nus chevauchant un accord de septième diminuée : un moment franchement inquiétant qui annonce l'un des développements les plus tendus, les plus beethoviens de tous les concertos de Mozart. Comme dans la plupart de ses concertos viennois pour piano, il confie aux vents un rôle solistique, les libérant ainsi de l'idée reçue voulant que ceux-ci ne soient là que pour renforcer les lignes narratives exposées par les cordes. Alors que la sonorité parfois lugubre de la clarinette est absente du K. 595, le déploiement des vents (en particulier la flûte qui double fréquemment les premiers violons à l'octave) semble acquérir une qualité magique comme pour suggérer un monde lointain. Un exemple probant en est le « halo » sonore créé par les vents à l'épisode en sol bémol majeur du *Larghetto*. Comme dans les autres concertos en si bémol, les K. 450 et K. 456, le *finale* est un rondo à 6/8 (semblable dans son contour à la mélodie *Sehnsucht nach dem Frühlinge* [Nostalgie du printemps] K. 596 complété le 14 janvier 1791) bien que l'idiome bucolique de ces concertos se fasse plus discret ici. On doit noter que Mozart évite le plus souvent les cadences dans la nuance *forte* et privilégie plutôt les conclusions moins tapageuses. De la même manière, il détourne la tendance du flot narratif à atteindre sa vitesse de croisière par le biais d'interruptions lapidaires (habituellement des vents dans la nuance *piano*), et

souligne plutôt le potentiel expressif du contraste entre les couleurs et les articulations locales en tant qu'alternatives à une forme architecturale générale. Le Concerto K. 595 constitue à cet égard un exemple unique au sein des concertos de Mozart.

© **John Irving 2013**

*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-Élysées.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les cinquante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur

pianoforte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Sa série en cours consacrée à la musique pour piano seul de Beethoven, également sur pianoforte, a été décrite dans le magazine américain *Fanfare* en ces termes : « un cycle de sonates pour piano de Beethoven qui remet en cause la notion même de l'exécution de cette musique sur instruments modernes, un changement de paradigme stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

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

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècle, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 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 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 in 2011, after Walter & Sohn, c. 1802.

Compass: FF–c⁴

Moderator and sustaining knee levers

Furnished in walnut

Measurements: 221cm/108cm/32cm,
ca. 97kg

Photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

DIE KÖLNER AKADEMIE

Flute

Frank Theuns

Oboe

Marcel Ponsele

Taka Kitazato

Bassoon

Györgyi Farkas

Carles Vallès

Horn

Ulrich Hübner

Karen Hübner

Trumpet

Hannes Rux

Almud Rux

Timpani

Christoph Nünchert

Violin

Pavlo Beznosiuk *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raußendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühleisen

Viola

Cosima Nieschlag

Sara Hubrich

Cello

Viola de Hoog

Julie Maas

Double bass

Jacques van der Meer

David Sinclair

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

PIANO CONCERTO No. 9 IN E FLAT MAJOR, K 271, 'JEUNEHOMME'
PIANO CONCERTO No. 12 IN A MAJOR, K 414 · RONDO IN A MAJOR, K 386

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

'Brautigam is an absolutely instinctive Mozartian, with fleet fingerwork to match any, and with melodic playing of consummate beauty... he has found ideal partners in Michael Alexander Willens and the Kölner Akademie, who match him in lightness and energy at every turn.' *International Record Review*

BIS-1894 SACD

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491
PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503

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

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

'Brautigam's playing strips away the varnish to let you hear, as near as dammit, what Mozart's audiences would have heard.' *Classic FM Magazine*

BIS-1944 SACD

PIANO CONCERTO No. 17 IN G MAJOR, K 453
PIANO CONCERTO No. 26 IN D MAJOR, K 537, 'CORONATION'

'10' *Klassik-Heute.de*

'This is a really fine performance [K 453], with the slow movement's sublime interplay between piano and winds perfectly judged...' *BBC Music Magazine*

„Die beide Konzerte wird sehr vital und glichsam melodisch feinfühlig ausgeleuchtet ... ein Mozart, der schon in die Romantik hineinstrahlt.“ *Pizzicato*

BIS-1964 SACD

PIANO CONCERTO No. 19 IN F MAJOR, K 459
PIANO CONCERTO No. 23 IN A MAJOR, K 488

„Schlank und klangsinlich, zugleich aber zupackend und gestochen scharf wird musiziert. So möchte man Mozart heute hören ...“ *Piano News*

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 2012 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Paul McNulty

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

Post-production: Editing: Ingo Petry
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

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

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2013
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-2014 SACD © & © 2013, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens



MOZART *PIANO CONCERTOS*
Nos 24 in C minor & 25 in C major

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*
DIE KÖLNER AKADEMIE
MICHAEL ALEXANDER WILLENS

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

PIANO CONCERTO No. 24 IN C MINOR, K 491 (*Bärenreiter*) 26'45

- | | | |
|---|------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 12'06 |
| 2 | II. <i>Larghetto</i> | 5'58 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 8'30 |

PIANO CONCERTO No. 25 IN C MAJOR, K 503 (*Bärenreiter*) 28'00

- | | | |
|---|----------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Allegro maestoso</i> | 13'28 |
| 5 | II. <i>Andante</i> | 6'08 |
| 6 | III. <i>Allegretto</i> | 8'13 |

Cadenzas: Ronald Brautigam

TT: 55'29

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

INSTRUMENTARIUM

Fortepiano by Paul McNulty 1992, after an instrument by Anton Walter c. 1795 (see page 23)

Grandeur comes in many forms. Both concertos on this disc illustrate that fact. In each case Mozart balances the competing claims of structural cohesion, individuality, dramatic dialogue, character contrast, virtuosity and intimacy to achieve something that transcends its generic space. Think of the opening *tutti* of the C major concerto, K 503, for example. Its straightforward opening military topic is both a gesture and a structure, mapping out the tonic-dominant tonal space in ‘textbook’ fashion, rather like the standard first moves in a chess game. Contained within it, though, is a little bit of individualistic chatter from the winds, introducing the element of dialogue that will become so crucial to the forward flow of this movement. When that chatter turns quickly to the minor mode, we sense that Mozart is signalling in an instant something of the grand scale of this movement, as if one of the chess players had suddenly moved one of his pieces so brilliantly and unexpectedly as to change the landscape of the game entirely, raising the stakes, threatening the security of the ‘textbook’ view. From this moment, the fingerprints all leave a trace of the symphonic. Close-knit contrapuntal interplay among the strings and winds, invertible textures, developmental passages, military references (with a brief nod at revolutionary France, encoded in a hint of *La Marseillaise* heard as if from afar?)... these are not the expected ingredients of a concerto.

The piano enters not with a statement, but in dialogue, its shape emerging as if in improvisation (Mozart had several attempts at perfecting this fantasia-like section as the changing shape of the piano part in a surviving autograph sketch reveals). Only gradually does the triumphant military opening return, with the filigree piano writing at the very top of the range of a *fortepiano* of Mozart’s time now enhancing those chattering wind figures. From this point on, we begin to realise that this is a concerto after all, within which virtuosity is key. And Mozart achieves yet another balancing act here, because although the solo part

is characterised by being virtuosic (and the solo player by being a virtuoso), this is music that does not lack intimacy, moving smoothly and effortlessly between the contrasting worlds of the theatre and the chamber. So the composer is also a virtuoso.

Now compare the quiet, brooding opening of K 491 in C minor. Its thematic and tonal space is established tentatively through fragmentary, chromatically swirling shapes lacking any harmonic underpinning at first. Again, the winds break in, defining the structure this time through continuity and contrasting register, rather than witty interplay, and leading to the forceful restatement of the opening theme, whose harmony, thus far withheld, speaks with raging power. While the broadly symphonic nature of the continuation from this point corresponds in its techniques to K 503, the quality of grandeur is quite different. In both movements the winds are defining actors in the drama. But whereas in K 503 they make their gestural and structural contribution largely as a chorus, in K 491 there is a more soloistic contribution, with greater individualistic deployment of woodwind colours. Notably, K 491 (completed in March 1786 and scored for a huge band, for which Mozart needed to purchase especially large, 16-stave manuscript paper) uses clarinets which lend a satisfyingly rounded tone quality to the dialogues, subtly highlighting register contrast when set against the bassoons. (In K 503, there are no clarinets: perhaps no players were available in December 1786, when Mozart completed the piece from a fragment of a C major concerto that had been drafted perhaps as far back as 1784 to judge from the watermarks in the paper of his manuscript; or perhaps he felt that the particularly shrill sound of the C clarinet did not fit his requirements and risked masking the flute and oboe.) As in K 503, the first solo entry in K 491 postpones the expected arrival of the main theme with an interjection of something else; unlike K 503's fantasia, the piano sets out a measured succes-

sion of phrases, tending increasingly towards the declamatory and culminating in a challenge, thrown down at the orchestra's feet – to which they respond with an angry restatement of the opening theme. When the piano picks up the threads of this theme and continues an extended process of dialogue we realise that we are in the environment of a concerto once more.

The respective slow movements of these two concertos illustrate well the precision of Mozart's ear for sonority. That of K 503 tends to continue the first movement's deployment of the winds as a chorus (with beautiful linking of flute and bassoon in double octaves), although there are momentary soloistic touches, a notable example being the imaginative counterpointing of the bassoon against the piano's line just before the recapitulation of the main theme. While 'chorus' woodwind writing is not absent from K 491 (memorably completing a restatement of the main theme by the piano at one point, for instance), one tends to notice the sonority of the clarinets more and more as the work proceeds. That is equally true of the variation finale, one of only two occasions where Mozart uses this form in his piano concertos (the other is K 453 in G).

The autograph manuscript of the C minor concerto is an utterly fascinating document. There are multiple revisions to the continuity within the first movement, with curious annotations showing the wholesale repositioning of quite large sections. Mozart's first thoughts were significantly different from the final narrative, which seems so natural in its flow. In the variation finale there are revisions of a different kind. At one point there are four different versions of the right hand in the solo part (for some of which Mozart needed to write into the – fortunately empty – timpani and trumpet staves in the autograph); not all of these are crossed out, suggesting that the different versions may represent not anything so much as a definitive view, but rather a succession of contrasting provisional possibilities for the player. Elsewhere, we can detect from careful

examination of Mozart's handwriting that the soloist's right-hand part was at first notated merely in outline sketch, the precise in-filling being in a lighter shade of ink (and not quite properly aligned with the rest of the bar); perhaps Mozart just needed the most basic of cues for such passages in performance, and the details were filled-in afterwards? At any rate, this kind of 'archaeology' of Mozart's creative process suggests that at least a spirit of improvisation inhabited his own performances, and that historically informed performers might attempt something of that same spirit in their approach to these pieces.

K 491 was performed on 3rd April 1786 by Mozart himself, and possibly again on 7th April, according to contemporary newspaper reports. It may have been conceived as the final concerto in a set of three including parts for clarinets (the others are K 482 in E flat and K 488 in A). Quite possibly it influenced Beethoven's third piano concerto in the same key, and soon became a staple of nineteenth-century concert life (Mendelssohn had it in his repertoire through the 1820s and 1830s). K 503 was perhaps completed for performance in one of a series of four Advent concerts held in the Trattner casino in Vienna in early December 1786, although the only documented performance by Mozart himself dates from May 1789 at the Gewandhaus in Leipzig.

© *John Irving 2011*

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

Ronald Brautigam performs regularly with leading European orchestras under distinguished conductors such as Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, Iván Fischer and Edo de Waart. In the field of chamber music he has maintained a musical partnership with the violinist Isabelle van Keulen for 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-Élysées.

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, Brautigam is currently recording a complete series of the solo piano music by Beethoven, which has been described in the American magazine *Fanfare* as 'a Beethoven piano-sonata cycle that challenges the very notion of playing this music on modern instruments, a stylistic paradigm shift.' His cycle of Beethoven's piano concertos, on modern piano, has likewise been warmly received, with instalments receiving various distinctions, including a MIDEM Classical Award in 2010.

For further information please visit www.ronaldbrautigam.com

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

ing plans, critical editions and the proper instrumentation for each work.

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

For further information please visit www.koelnerakademie.com

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

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made numerous recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to Die Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest conducted orchestras in Germany, Poland, the Netherlands, Brazil and Israel.

Größe zeigt sich in vielerlei Gestalt. Beide Konzerte auf dieser CD demonstrieren diese Tatsache. In beiden Fällen gelingt es Mozart, die konkurrierenden Forderungen nach strukturellem Zusammenhalt, Individualität, dramatischem Dialog, Charakterkontrast, Virtuosität und Intimität auszubalancieren. Und lässt damit das in dieser Gattung Übliche hinter sich. Nehmen wir beispielsweise das Eröffnungs-Tutti des *C-Dur-Konzerts* KV 503: Sein geradliniger militärischer Habitus zu Beginn ist sowohl Geste wie Struktur, die den Tonika-Dominant-Raum geradezu lehrbuchartig umreißt – ähnlich wie die standardisierten Eröffnungszüge beim Schach. Zugleich aber findet sich darin auch das individuelle Schwatzen der Holzbläser, die jenes dialogische Moment einführen, das für den weiteren Verlauf des Satzes so wichtig werden wird. Indem dieses Schwatzen sich rasch nach Moll wendet, eröffnet Mozart schlagartig den Ausblick auf die erhabene Größe dieses Satzes, so als hätte einer der Schachspieler plötzlich einen so brillanten und unerwarteten Zug getan, dass sich die Landschaft des Spiels gänzlich verändert: Die Einsätze werden erhöht und sichere Lehrbuchmeinungen erschüttert. Von nun an weist alles aufs Symphonische. Dichtes kontrapunktisches Wechselspiel zwischen Streichern und Bläsern, umkehrbare Texturen, Durchführungsabschnitte, militärische Anspielungen (ist eine wie von fern anklingende Andeutung der *Marseillaise* als kurzer Gruß an das revolutionäre Frankreich gedacht?) ... all dies sind keine herkömmlichen Bestandteile der Konzertform.

Das Klavier setzt mit einer dialogisch eingebundenen Themenvorstellung ein, die gleichsam aus der Improvisation erwächst. (Wie die wechselnde Gestalt des Klavierparts in einer autographen Skizze zeigt, unternahm Mozart mehrere Versuche, diesen fantasieartigen Teil zu vervollkommen.) Nur allmählich kehrt die triumphale militärische Einleitung zurück, wobei der filigrane Klaviersatz, der sich im höchsten Register des zu Mozarts Zeit gebräuchlichen Hammer-

klaviers bewegt, nun die schnatternden Bläserfiguren verstärkt. Wir beginnen zu realisieren, dass es sich hier letzten Endes um ein Konzert handelt, so dass die Virtuosität eine zentrale Rolle spielt. Und Mozart gelingt ein weiterer Balanceakt, denn obschon Solopart und Solist sich als virtuos erweisen, fehlt es dieser Musik nicht an Intimität: Geschmeidig und ohne Mühe bewegt sie sich zwischen den kontrastierenden Sphären von Theater und Kammer. Auch der Komponist ist mithin Virtuose.

Vergleichen wir damit die ruhige, grüblerische Eröffnung des *c-moll-Konzerts* KV 491. Sein thematischer und tonaler Raum wird zögernd etabliert; bruchstückhafte, chromatisch wirbelnde Gebilde lassen anfangs jegliche harmonische Fundierung vermissen. Auch hier dringen wieder die Bläser ein, die die Struktur freilich mehr durch Kontinuität und kontrastierende Register als durch witzige Einwürfe prägen. Sie führen zur energischen Restituierung des Eingangsthemas, dessen bislang verhaltene Harmonik nun mit stürmischer Kraft erklingt. Korrespondiert die generell symphonische Anlage des weiteren Verlaufs in ihrer Verfahrensweise dem Konzert KV 503, so definiert sich „Größe“ hier deutlich anders.

In beiden Sätzen übernehmen die Bläser wesentliche Rollen. Während sie jedoch in KV 503 ihre gestischen und strukturellen Beiträge weitgehend chorisch liefern, enthält KV 491 mehr solistische Beiträge, wobei namentlich Holzbläserfarben individueller eingesetzt werden. Das Konzert KV 491 (das im März 1786 für ein großes Ensemble fertiggestellt wurde, für das Mozart besonders großes, 16-zeiliges Notenpapier kaufen musste) verwendet vor allem Klarinetten, die den Dialogen eine überzeugend abgerundete Klangqualität verleihen und die, gegen die Fagotte eingesetzt, Registerkontraste subtil akzentuieren. (KV 503 sieht keine Klarinetten vor: Vielleicht waren im Dezember 1786 keine Klarinetten verfügbar, als Mozart das Werk auf der Basis eines C-Dur-Fragments fertigstellte, das

aufgrund des Wasserzeichenbefundes vielleicht schon 1784 notiert worden war; vielleicht aber fand er, dass der recht schrille Klang der C-Klarinette seinen Bedürfnissen nicht entsprach und Flöte und Oboe zu verdecken drohte.) Ganz wie in KV 503 zögert auch der Solo-Einsatz in KV 491 den erwarteten Auftritt des Hauptthemas mit einem Einschub ganz anderer Art hinaus; anders aber als die Fantasie in KV 503 erklingt hier eine regelmäßige Phrasenfolge, die zusehends deklamatorischer gerät und in einer dem Orchester hingeworfenen Herausforderung gipfelt, worauf dieses wütend das Eröffnungsthema anstimmt. Sobald das Klavier die Fäden dieses Themas aufgreift und einen ausgedehnten Dialog entfaltet, realisieren wir, dass wir uns wiederum im Umfeld der Konzertform befinden.

Die langsamen Sätze dieser beiden Konzerte demonstrieren sehr schön Mozarts Sinn für Klangfarben. Der langsame Satz von KV 503 knüpft in seiner chorischen Verwendung der Bläser an den ersten Satz an (wunderschön sind etwa Flöte und Fagott in Doppeloktaven gekoppelt); unter einigen solistischen Einsprengseln ist besonders die einfallsreiche Art und Weise hervorzuheben, mit der das Fagott die Klavierstimme kurz vor der Reprise des Hauptthemas kontrapunktiert. Obschon auch KV 491 chorische Holzbläser vorsieht (die u.a. einmal das vom Klavier angestimmte Hauptthema einprägsam vervollständigen), so nimmt man den Klarinettenklang im Verlauf des Stückes immer stärker wahr. Das gilt auch für das Variationenfinale, einem von nur zwei Fällen, in denen Mozart diese Form in seinen Klavierkonzerten verwendet (bei dem anderen handelt es sich um das *G-Dur-Konzert* KV 453).

Das autographe Manuskript des *c-moll-Konzerts* ist ein höchst faszinierendes Dokument. Der Verlauf des ersten Satzes wurde vielfach revidiert, wobei eigenartige Anmerkungen die Neupositionierung großer Teile anzeigen. Mozarts erste Ideen unterscheiden sich erheblich von der Letztfassung, die in ihrem Duktus so natürlich erscheint. Das Variationenfinale zeigt Revisionen anderer

Art, u.a. an einer Stelle vier verschiedene Versionen für die rechte Hand des Soloparts (für einige davon musste Mozart die – glücklicherweise leeren – Notenzeilen von Pauke und Trompete benutzen); nicht alle davon sind durchgestrichen, so dass es hier möglicherweise nicht um eine definitive Fassung ging, sondern um eine Reihe kontrastierender vorläufiger Optionen für den Spieler. An anderer Stelle ergibt die sorgsame Untersuchung von Mozarts Handschrift, dass die rechte Hand des Soloparts zuerst als bloßer Rohentwurf notiert wurde, zu dem die konkrete Ausformulierung später in etwas hellerer Tinte hinzukam (und dabei nicht ganz exakt in den Takt eingefügt wurde); vielleicht benötigte Mozart für solche Passagen bei der Aufführung nur die nötigsten Angaben, während die Details später ergänzt wurden? Wie dem auch sei: Diese Art von „Archäologie“ des Mozartschen Schaffensprozesses legt den Gedanken nahe, dass seine Aufführungen zumindest teilweise von improvisatorischem Geist geprägt waren, und dass der Interpretationsansatz historisch informierter Musiker durchaus etwas von jenem Geist beisteuern könnte.

Mozart selber spielte sein Konzert KV 491 am 3. April 1786 und vermutlich auch am 7. April, wie zeitgenössische Zeitungen berichten. Es könnte als Abschluss einer Trias von Konzerten mit Klarinettenpartien geplant gewesen sein (die weiteren beiden: Es-Dur KV 482 und A-Dur KV 488). Mit großer Wahrscheinlichkeit beeinflusste es Beethoven *Drittes Klavierkonzert*, das in derselben Tonart steht, und es gehörte bald zum Kernbestand des Konzertlebens im 19. Jahrhundert (Mendelssohn hatte es in den 1820er und 1830er Jahren im Repertoire). KV 503 wurde möglicherweise für eines der vier Adventskonzerte im Dezember 1786 im Wiener Trattner-Kasino fertiggestellt; die einzige nachweisbare Aufführung mit Mozart am Klavier fand im Mai 1789 im Leipziger Gewandhaus statt.

© John Irving 2011

Ronald Brautigam, einer der führenden Musiker Hollands, ist nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der ungewöhnlichen Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen bemerkenswert. Er hat in Amsterdam, London und den USA (bei Rudolf Serkin) studiert; 1984 wurde er mit dem Nederlandse Muziekprijs, der höchsten musikalischen Auszeichnung in Holland, geehrt.

Ronald Brautigam tritt regelmäßig mit den bedeutendsten europäischen Orchestern unter so hervorragenden Dirigenten wie Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Andrew Parrott, Bruno Weil, 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, Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées auf.

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 40 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Ebenfalls auf dem Fortepiano nimmt Brautigam derzeit eine Gesamteinspielung der Klaviersolomusik von Beethoven auf; die amerikanische Zeitschrift *Fanfare* sprach von einem „Beethoven-Klaversonatenzyklus, der die Annahme, diese Musik sei auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs er-

hielten 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 und Südamerika.

Weitere Informationen finden Sie auf www.koelnerakademie.com

Michael Alexander Willens, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Aufgrund seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa und den USA dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“. Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens

der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele im Radio ausgestrahlt oder für das Fernsehen aufgezeichnet wurden. Auch der Aufführung und Aufnahme wenig bekannter Werke der Vergangenheit gilt Willens großes Interesse. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Polen, den Niederlanden, Brasilien und Israel geleitet.

La grandeur se présente sous divers aspects. Les deux concertos que l'on retrouve sur cet enregistrement en font la démonstration. Mozart, dans chacun des cas, équilibre les tendances contraires de cohésion structurale, d'individualité, de dialogue dramatique, de contraste en ce qui concerne le caractère de virtuosité et d'intimité pour parvenir à quelque chose qui transcende son contexte générique. Prenons par exemple le tutti introductif du *Concerto en do majeur* K. 503. Son exposition directe et militaire est à la fois un geste et une structure qui établit les grandes lignes de l'espace tonal tonique-dominante d'une manière « littérale », un peu comme l'ouverture traditionnelle d'une partie d'échec. On y retrouve cependant quelque bavardage individualisé aux vents qui introduisent un élément de dialogue qui deviendra bientôt une composante de la propulsion vers l'avant de ce mouvement. Lorsque ce bavardage passe subitement au mode mineur, on sent que Mozart en un instant révèle quelque chose de la grande échelle de ce mouvement, comme si l'un des joueurs d'échec avait soudainement manœuvré ses pièces si brillamment et si soudainement que le paysage de la partie avait entièrement changé, augmenté les enjeux et menacé la sécurité de la « vision » du mode d'emploi. À partir de ce moment, l'empreinte est celle d'une symphonie. Un jeu contrapuntique étroitement tissé entre les cordes et les bois, des textures que l'on peut intervertir, des passages développés, des références militaires (avec une allusion brève à la France de la Révolution codifiée dans un soupçon de *Marseillaise* entendue comme au loin)... ce ne sont pas là les ingrédients habituels d'un concerto.

Le piano entre, non pas avec une affirmation mais dans un dialogue. Il émerge comme dans une improvisation (Mozart a tenté à plusieurs reprises de perfectionner cette section semblable à une fantaisie, ce que révèle les changements dans la partie de piano dans la partition autographe qui nous est parvenue). L'ouverture militaire triomphante ne revient que graduellement avec en

filigrane la partie de piano dans le registre suraigu d'un pianoforte de l'époque de Mozart qui amplifie maintenant les motifs semblables à un bavardage aux vents. À partir de cet endroit, on commence à réaliser qu'il s'agit bien après tout d'un concerto dans lequel la virtuosité joue un rôle-clé. Et Mozart parvient à un autre exploit d'équilibriste ici car bien que la partie soliste se caractérise par sa virtuosité (et le soliste par le fait qu'il soit un virtuose), cette musique qui ne manque pas d'intimité se meut en douceur et sans effort entre les univers contrastés du théâtre et de la musique de chambre. Le compositeur est donc lui aussi un virtuose.

Prenons maintenant l'ouverture calme et menaçante du K. 491 en do mineur. Son espace thématique et tonal est établi timidement par des formes fragmentaires se déplaçant chromatiquement d'abord sans structure harmonique. Encore une fois, les vents s'interposent et définissent cette fois la structure par un registre continue et contrasté plutôt que par un échange spirituel et mènent à la réexposition avec force du thème introductif dont la structure harmonique, ainsi grandement retenue, s'exprime avec une puissance rageuse. Alors que la nature hautement symphonique du reste du mouvement à partir de cet endroit correspond au niveau technique au K. 503, la qualité de sa grandeur est de nature différente. Dans chacun de ces mouvements, les vents jouent un rôle primordial au sein du drame. Mais alors que dans le K. 503 leur contribution gestuelle et structurelle prend le plus souvent l'apparence d'un chœur, dans le K. 491, leur contribution est davantage de nature solistique avec un plus grand déploiement de couleurs aux bois. Soulignons que dans le K. 491 (terminé en mars 1786 et prévu pour un orchestre de grande dimension et pour lequel Mozart dû s'approvisionner de papier à musique à seize portées), Mozart a recours aux clarinettes ce qui confère une rondeur appréciable aux dialogues soulignant subtilement les contrastes au niveau des registres lorsque mis en opposition avec les bassons.

On ne retrouve pas les clarinettes dans le K. 503 : peut-être qu'aucun clarinettiste n'était disponible en décembre 1786 alors que Mozart termina la pièce d'un fragment d'un concerto en do majeur qui avait peut-être été esquissé dès 1784 si l'on en juge par le filigrane du papier du manuscrit. Ou peut-être trouvait-il que la sonorité particulièrement stridente de la clarinette en do ne correspondait pas à ses attentes et risquait de couvrir la flûte et le hautbois. Comme dans le K. 503, la première entrée du soliste dans le K. 491 repousse l'arrivée attendue du thème principal avec l'interjection de quelque chose d'autre. Contrairement à la fantaisie du K. 503, le piano expose une succession mesurée de phrases qui tendent de plus en plus au déclamatoire et qui culminent dans un défi lancé à l'orchestre qui répond avec la réexposition colérique du thème introductif. Lorsque le piano reprend les fils de ce thème et poursuit un processus développé de dialogue, nous réalisons que nous sommes une fois de plus dans l'environnement du concerto.

Chacun des mouvements lents de ces deux concertos démontre avec éloquence la précision de l'oreille de Mozart pour la sonorité. Celle du K. 503 tend à poursuivre le déploiement du premier mouvement avec les vents en tant que chœur (avec une superbe association de la flûte et du basson à deux octaves d'intervalle) bien qu'il y ait des touches solistiques momentanées ; le contrepoint imaginatif du basson contre la voix de piano juste avant la récapitulation du thème principal constituant un exemple éloquent. Alors que l'écriture « chorale » des bois n'est pas absente du K. 491 (notamment dans la complétion de la réexposition du thème principal au piano à un endroit précis), on a tendance à remarquer la sonorité des clarinettes au fur et à mesure que l'œuvre progresse. C'est également le cas du finale en variations, l'une des deux fois où Mozart a recouru à cette forme dans un concerto pour piano (l'autre étant dans le K. 453 en sol majeur).

Le manuscrit autographe du *Concerto en do mineur* est un document extrêmement fascinant. On y remarque plusieurs révisions dans la continuité à l'intérieur du premier mouvement, avec de curieuses annotations montrant le repositionnement complet de sections de grande dimension. Les premières idées de Mozart étaient significativement différentes de la narration finale qui nous apparaît si naturelle dans son déroulement. On remarque des révisions de différentes natures dans le finale en variations. On retrouve à un endroit précis quatre versions différentes de la partie pour la main droite de la partie soliste. Mozart fut forcé de les écrire dans les portées – heureusement vides – des timbales et des trompettes dans la partition autographe. Elles ne sont pas toutes biffées ce qui laisserait croire que ces versions différentes pourraient représenter non pas une version définitive mais plutôt une suite de possibilités contrastées à l'usage de l'interprète. Ailleurs dans la partition, on détecte grâce à un examen minutieux de l'écriture de Mozart que la partie de la main droite du soliste fut d'abord une simple esquisse générale alors que l'encre qui a servi au remplissage précis a une couleur plus pâle et n'est pas parfaitement aligné avec le reste de la mesure. Peut-être que Mozart n'avait besoin que d'indications sommaires pour de tels passages lors de l'exécution et que les détails étaient ajoutés après coup. Quoi qu'il en soit, cette « archéologie » du processus créatif de Mozart laisse croire qu'un esprit d'improvisation faisait au moins partie de ses propres exécutions et que les interprètes « historiquement informés » devraient tenter quelque chose dans le même esprit dans leur approche de ces œuvres.

Le K. 491 fut exécuté le 3 avril 1786 par Mozart lui-même et probablement à nouveau le 7 avril selon le témoignage d'un quotidien d'alors. Il a pu être conçu comme le concerto final d'une série de trois qui incluait une partie pour les clarinettes (les autres étant le K. 482 en mi bémol majeur et le K. 488 en la majeur). Ce concerto influença probablement le *troisième Concerto pour piano*

de Beethoven qui est dans la même tonalité et qui allait bientôt devenir un cheval de bataille dans la vie musicale du dix-neuvième siècle (Mendelssohn le maintint à son répertoire durant les années 1820 et 1830). Le K. 503 fut peut-être complété pour une exécution dans le cadre de la série des quatre concerts de l'Avent qui eurent lieu au casino Trattner à Vienne en décembre 1786 bien que la seule exécution par Mozart lui-même qui soit documentée renvoie au Gewandhaus de Leipzig en mai 1789.

© *John Irving 2011*

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

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

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

L'association de Ronald Brautigam avec BIS commença en 1995. Parmi les quarante enregistrements qu'il a réalisés entre 1995 et 2010, on retrouve les concertos pour piano de Mendelssohn (avec la Sinfonietta d'Amsterdam) et, sur piano-forte, toute la musique pour piano solo de Mozart et de Haydn. Brautigam travaille toujours sur un piano-forte pour enregistrer une intégrale de la musique pour piano solo de Beethoven ; à ce sujet, le magazine américain *Fanfare* écrivit que le « cycle des sonates pour piano de Beethoven met au défi la notion même de jouer cette musique sur des instruments modernes, un paradigme de changement stylistique. » Son intégrale des concertos de Beethoven, sur piano moderne, a également été chaleureusement reçue par la critique alors que les volumes parus ont gagné divers prix dont un MIDEM Classical Award en 2010.

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

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

L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 2010, les plans de l'orchestre incluaient des tournées en Asie et en Amérique du Sud.

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

Michael Alexander Willens, directeur musical du Kölner Akademie (2010) a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe ainsi qu'aux États-Unis et a obtenu les meilleurs critiques, notamment dans *Gramophone* : « Willens parvient à une interprétation impeccablement élégante et attrayante. »

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

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	Flute	Marten Root
		Oboe	Frank de Bruine Alayne Leslie
Violin II	Anna-Maria Smerd Bettina Ecken Cecile Dorchene Ingrid Richter	Clarinet	Eric Hoeprich Philippe Castejon
		Bassoon	Dana Karmon Flora Padar
Viola	Klaus Nieschlag Sara Hubrich	Horn	Rogier Hendriks Gilbert Camí Farràs
Cello	Viola de Hoog Julie Maas	Trumpet	Nicholas Emmerson Andreas Kalthoff
Double bass	Jacques van der Meer Daniel Zorzano	Timpani	Ralf Kurley

ALSO AVAILABLE



MOZART PIANO CONCERTOS

CONCERTO No. 9 in E flat major, K 271, 'JENAMY' ['JEUNE HOMME']

CONCERTO No. 12 in A major, K 414 · RONDO in A major, K 386

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE · MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

BIS-SACD-1794

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

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

'Brautigam is an absolutely instinctive Mozartian, with... melodic playing of consummate beauty... he has found
ideal partners in Michael Alexander Willens and the Kölner Akademie.' *International Record Review*

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

MOZART · RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

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

« Si vous aimez le pianoforte et Mozart, ce coffret est un must » *ClassicsToday France*

„der ideale Einstieg in Mozarts Kosmos der Klaviersonaten“ *klassik.com*

'for overall artistry, excellent sound quality and cost, go with Brautigam' *Gramophone*

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

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

RECORDING DATA

Recording: December 2010 at the Immanuelkirche, Wuppertal, Germany
Producer: Ingo Petry
Sound engineer: Thore Brinkmann
Piano technician: Egon Zähringer

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

Post-production: Editing: Bastian Schick, Michaela Wiesbeck
Mixing: Thore Brinkmann, Ingo Petry

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2011
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

BIS-SACD-1894 © & ® 2011, BIS Records AB, Åkersberga.

A black and white portrait of Ronald Brautigam, a man with light-colored, wavy hair, looking directly at the camera with a slight smile. He is wearing a dark shirt. The background is blurred.

Ronald Brautigam
© Marco Borggreve

Cover: *From Forest to Concert Hall – build your own fortepiano.*
Step 2: Split a linden tree log, the raw material for the heads of the hammers
which strike the strings.

Photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

BIS-SACD-1894