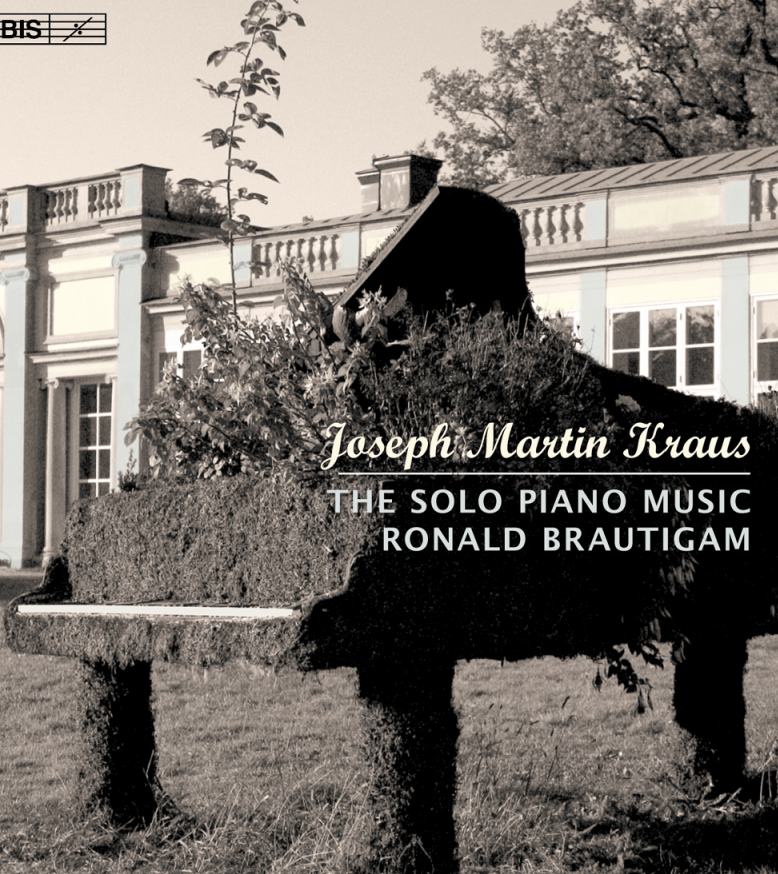


A large, dark, sculpted piano made of dense foliage, positioned in the foreground. The piano has a curved top and a white keyboard area. It is set against a background of a large, light-colored building with classical architectural features, including columns and arched windows. A small, thin tree stands behind the piano.

Joseph Martin Kraus

THE SOLO PIANO MUSIC
RONALD BRAUTIGAM

KRAUS, JOSEPH MARTIN (1756-1792)

COMPLETE PIANO MUSIC

	SONATA IN E MAJOR (VB 196)	26'03
[1]	I. <i>Vivace</i>	6'55
[2]	II. <i>Adagio</i>	8'43
[3]	III. <i>Andantino con variazioni</i>	10'15
	SONATA IN E FLAT MAJOR (VB 195)	22'25
[4]	I. <i>Allegro moderato</i>	6'57
[5]	II. <i>Andante con variazioni</i>	8'48
[6]	III. <i>Allegro ma non troppo presto</i>	6'34
[7]	RONDO IN F MAJOR (VB 191)	7'17
[8]	SCHERZO CON VARIAZIONI (VB 193)	9'01
[9]	SWEDISH DANCE (VB 192)	3'25
[10]	ZWEY NEUE KURIOSE MENUETTEN FÜRS CLAVIER dem Herrn Forckel in Göttingen zugeeignet (VB 190)	1'51
[11]	LARGHETTO (VB 194)	0'39

TT: 72'06

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

Though he was born in the same year as Mozart and died only a few months after the Austrian, **Joseph Martin Kraus** is poorly served – both as a person and as a composer – by the description ‘the Swedish Mozart’ with which he has been labelled. On closer inspection, despite some overlaps, we find more differences than similarities between them. We could for instance start with their family backgrounds – and Kraus’s parents, as his sister Marianne later told his biographer Frederik Samuel Silverstolpe (1769–1851), had ‘little knowledge of music’. The highly talented youngster thus received his first musical instruction from his headmaster, the cantor of the town of Buchen (in the Odenwald), and continued his studies at the Jesuit grammar school in Mannheim. In deference to his parents’ wishes he enrolled as a law student first in Mainz, then in Erfurt, but he filled his time principally with composition lessons. There is no documentary evidence to show how much of a role was played by Johann Christian Kittel (1732–1809), Bach’s last pupil, who worked at the Predigerkirche; but his influence was probably significant. At any rate Kraus undertook a journey via Magdeburg to Hamburg (to visit Carl Philipp Emanuel Bach), and his sister later recalled: ‘when he returned from Erfurt, Kraus assured [me] that only there had he learnt what composition actually was’. After a year in Buchen (his father’s salary having been withheld) Kraus studied from 1776 onwards in Göttingen – here his two sinfonias were also performed. In a later letter to his parents Kraus wrote that he had ‘learnt much there – just not what I ought to have learnt’.

In April 1778 Kraus joined a fellow student and went to Stockholm, in the hope of finding a well remunerated position there as a musician. A remark in a letter of 12th June reveals how clearly he was aware of the significance of this decision: ‘the first step in the first important period of my destiny’. He

could not have foreseen how difficult the coming years would be, as the job he had hoped for failed to materialize. The competition was too great: under King Gustavus III, cultural activity attained an internationally significant level with numerous architects, sculptors, artists, musicians and composers of distinction: the post of principal conductor was held by the Italian-born Francesco Uttini (1723-1795), whilst Johann Gottlieb Naumann, who worked in Dresden, often visited Stockholm (in 1786 he wrote a work, *Gustav Wasa*, that was long regarded as Sweden's national opera). In such company Kraus was too modest to push his considerable musical talent into the foreground; at first he was regarded only as 'der Rechte Kandidat' – a law student, as noted in his passport. Although protection and subservience were alien to him, his acceptance into the Royal Swedish Academy of Music was a result of a recommendation from the Mainz *Hofkanzler* Anselm Baron von Bentzel; before long, he also received a commission to compose the opera *Proserpina* (VB 19). Its première, in the presence of the royal family in June 1781, led to a breakthrough for Kraus. Within a few days he was appointed second conductor and offered the chance to make a study trip abroad: 'The fee is 300 ducats; but what is worth more than double that amount to me is the honour of undertaking a small journey through Germany, France and Italy at the King's expense – not to study music, as the King says, but merely to look at the recent organization of the theatres.'

By way of various stops in Germany, this educational trip – a veritable grand tour – led Kraus to Vienna (where he met Christoph Willibald Gluck, whom he admired greatly; he also encountered Joseph Haydn at Esterháza Palace) and then, via Venice, to Rome and Naples. From there Kraus continued to Paris, where he spent almost two years (!) with the retinue of King Gustavus, a de-

tour in 1785 taking him to London for the celebrations of the centenary of George Frideric Handel's birth. Back in Stockholm, he found his post occupied by Georg Joseph Vogler, but reached an amicable agreement with him in spite of the court intrigues. His appointment on 1st July 1787 as *Ordinarie Capellmästare* brought a much desired clarification to the situation and, for Kraus, resulted in a sustained effort – so that his 'sweat smelt of music'. This over-exertion was not especially advantageous to his health, which was weakened in any case by tuberculosis. After writing a song in January 1792 to mark the passing of Mozart (to a text by Carl Michael Bellman, VB 115), Kraus composed two of his last works – a *Symphonie funèbre* (VB 148) and a *Funeral Cantata* (VB 42) – for the lying in state and funeral of King Gustavus III, who had died on 29th March after an assassination attempt. These two works were also Kraus's own swansong. Even if Kraus barely made a name for himself outside Stockholm (he lived too far from the musical centres of Europe), Joseph Haydn nevertheless clearly recalled their meeting when he was sought out by Silverstolpe in Vienna on 9th December 1801: 'Kraus was the first man of genius that I met. Why did he have to die?! He is an irreplaceable loss to our art. The *sinfonia* in C minor that he wrote especially for me here in Vienna, is a work that will be regarded through the centuries as a masterpiece, and believe me: there are not many who could write its equal.'

The string quartets that Kraus wrote as early as his Göttingen period, not to mention his *Violin Concerto in C major* (VB 151) and the violin sonatas that he probably wrote for his big European journey indicate that, alongside his principal areas of work as a composer (encompassing primarily sacred music and arias, later also operas and *sinfonias*), for his own music-making he preferred the violin to the piano or other instruments. Nonetheless, since his childhood he

had been familiar with keyboard instruments. The Benedictine monk Roman Hoffstetter, a friend of Kraus's, wrote to Silverstolpe in a letter dated 4th September 1800: 'He had almost all of Gluck's works in his head; often, without glancing at the music, he played me entire overtures, recitatives, choruses and the like from his operas on the piano – and, what's more, in such a way that he did not omit any of the parts but expressed them all with accuracy.' Although Kraus appeared at various soirées as a pianist, he composed relatively little for the instrument: two sonatas, a rondo, a *Scherzo con variazioni* and a couple of occasional pieces. In addition there are works that have gone astray: a sonata for Countess Ingelheim (VB 189, 1889), which Kraus sent away by sea via Stralsund and received back from London (where it had ended up as ship's booty) before all traces of the manuscript were lost; also lost are some piano pieces (VB 206) about which Kraus wrote to his parents from Stockholm on 10th September 1778: 'Last week I was tricked in such a way that made me quite out of sorts. I agreed with a Dutch sea captain to write something for a certain fee. On Monday I played the pieces to him in the presence of a Russian, who was his passenger. He liked them but we did not reach an agreement. On Tuesday morning he picked up six pieces and agreed to pay me the sum for which I had asked, which I was to collect from his ship the next day. I arrived to find that the rascal had set sail the previous evening. Unfortunately the fair copy and the original were one and the same. Bon voyage! Now I have recovered my composure; now I'll fashion other pieces.'

These 'other pieces' may have included the *Zwei neuen kuriosen Menuetten* (*Two New Curious Minuets*, in C major/C minor, VB 190), which are preserved in just one manuscript with a dedication to the future Bach biographer Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) from Göttingen. Silverstolpe observed:

‘There is much evidence to show that Dr Forkel and Kraus were constantly in conflict, and we have a manuscript of two minuets for fortepiano by Kraus, dedicated to Mr Forkel, in which the old-fashioned style and the combination of every possible harmonic transgression suggest more than just a joke.’ The reason for Kraus’s irony, concealed by his technical errors and banal progressions, was Forkel’s brutal rejection of Kraus’s early treatise *Etwas von und über Musik fürs Jahre 1777* (*Something about Music for the Year 1777*), which radiates youthful radicalism and self-confidence. In his *Allgemeine Literatur der Musik* (*General Literature of Music*, 1792) Forkel continues his criticism. Admittedly, however, during his studies in Göttingen Kraus himself is not believed to have shown any particular empathy with Forkel.

Four other pieces have survived in another manuscript which the unknown copyist entitled *Tre Variationer-Stycken* [*Three Variation Pieces*] – a degree of imprecision that may result from nothing more than Kraus’s predilection for treating his musical ideas in such a manner. Thus the *Rondo in F major* (VB 191), with its free episodes very much in the style of Carl Philipp Emanuel Bach, follows a totally different formal scheme, although its main theme does keep appearing in new configurations. Despite the transparent, pre-classically influenced structure we can perceive the latent emotional content behind a superficially simple framework, and recognize Kraus’s originality as a composer. This applies even more to the *Scherzo* (VB 193), which is followed by twelve variations – some of them highly idiosyncratic – and a brief finale. This little cycle was first published in Sweden posthumously in the magazine *Musikaliskt Tidsfördrif* (*A Musical Pastime*). Apparently, however, the work was already known in London, as it appeared there (with an additional violin part) as early as 1791 – admittedly labelled as a composition by Ignaz Pleyel. In a reprint of

this London edition (1803/04) even the name of Joseph Haydn is mentioned, which serves as indication of the lasting popularity of the piece – and of how little-known Kraus was outside Stockholm. The *Swedish Dance* (VB 192) is not a quotation from folk music, but rather an idealized imitation. It is questionable whether or not the enigmatic *Larghetto* (VB 194), only a few bars in length, is a single preserved theme for a further set of variations (as is often maintained). The *cantabile* quality of the upper part and the simple accompaniment suggest instead that it was originally conceived in a vocal context, perhaps as an *Abendlied* (evening song) or a sacred song.

The main works in Kraus's keyboard œuvre are the two *Sonatas in E major* (VB 196) and *E flat major* (VB 195), published in a single volume by Olof Åhlström in Stockholm in 1788/89. The *Sonata in E flat major*, written in Paris in 1785 and existing also in an apparently later version for piano and violin, is particularly remarkable for its elegance, *cantabile* character, clear formal disposition and by writing that is often in only two parts. Kraus presents the main theme of the first movement in such a manner that the characteristic up-beat figure, in many forms, dominates much of the development. The centrepiece of the sonata is a set of variations in which Kraus (some decades ahead of his time) modifies the simple 2/4-theme in the spirit of the character variations so prevalent in the Romantic era. After a rhythmic diminution there follows a minuet (3/4-time, with *alternativo*), a *Larghetto* that turns to the unusual key of B flat minor (6/8-time) and, after a further diminution, an idiosyncratic *Adagio* before, at the end of the movement, the theme itself restores the contextual link. From a reticent beginning the finale soon develops into a movement that appeals not only on account of its virtuosity but also for its form, as it assumes almost symphonic qualities.

Kraus attached even more importance to his *Sonata in E major*, probably composed in Stockholm in 1787/88. This is unquestionably one of the most original, demanding and complex keyboard sonatas of the late eighteenth century. The considerable dimensions of the individual movements are surprising even today. Still more surprising is the work's inflection and its form, with remnants of the musical *Sturm und Drang* being combined with modern classical elements and early hints of the approaching Romantic era. This unique amalgamation of the most varied strata in Kraus's late music puts the work of many established masters of the period in the shade. In this sense, the first movement of the sonata, with its sharply outlined main theme and its dramatic development section, can be described as a masterstroke. Kraus's feeling for colours, effects and sensitivities comes out even more clearly in the middle movement, however, which is conceived as a lavishly proportioned fantasy in the style of Carl Philipp Emanuel Bach. With sudden changes of key and fascinating sonic effects, passages of the greatest rhythmic diversity are sometimes boldly juxtaposed. In this *Adagio*, an *Allegretto* in 3/8-time is embedded, to some extent serving as a scherzo – a formal innovation that is decades ahead of its time. The work ends not with a virtuosic finale but with a set of variations in which even the repeated sections of the theme are varied, thus giving the impression that even such a strict formal framework cannot restrain Kraus's rich invention.

© *Michael Kube 2006*

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.

In 1995 Brautigam began his association with BIS. Since then he has recorded Mendelssohn's piano concertos (with the Amsterdam Sinfonietta) and, on the fortepiano, the complete solo piano works of Mozart and Haydn. In 2004, Volume 7 of the Haydn series won a Cannes Classical Awards and the same year saw the release of the first of a series with Beethoven's piano music, also on the fortepiano.

O bwohl im gleichen Jahr wie das Salzburger Genie geboren und auch nur wenige Monate später verstorben, wird man der Biographie und dem musikalischen Schaffen von **Joseph Martin Kraus** mit der fast schon zum Etikett gewordenen Bezeichnung „schwedischer Mozart“ nicht gerecht. Denn bei genauerer Betrachtung lassen sich trotz einiger Schnittmengen mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten konstatieren. Dies betrifft schon die Herkunft, da Kraus' Eltern „wenig Kenntnisse in der Musik hatten“, wie später seine Schwester Marianne dem Biographen Frederik Samuel Silverstolpe (1769-1851) mitteilte. So erhielt der hochbegabte Knabe seine erste musikalische Ausbildung beim Rektor und dem Kantor der Stadt Buchen (im Odenwald), später dann am Jesuitengymnasium in Mannheim. Auf Wunsch der Eltern schrieb er sich zwar zunächst in Mainz, dann in Erfurt zum Jurastudium ein, doch nutzte er die Zeit wohl vor allem, um sich im Komponieren unterweisen zu lassen. Welche Rolle dabei der an der Predigerkirche wirkende letzte Bach-Schüler Johann Christian Kittel (1732-1809) spielte, ist dokumentarisch zwar nicht belegt, doch dürfte sein Einfluss nicht gering gewesen sein. Jedenfalls unternahm Kraus eine Reise über Magdeburg nach Hamburg (zu Carl Philipp Emanuel Bach), und seine Schwester erinnerte sich später: „doch versicherte Krauß Bey seiner Zurückkunft aus Erfurt daß er da erst eigentlich gelernt hätte was ware Setzkunst heisse.“ Nach einem Jahr in Buchen (dem Vater war das Gehalt gesperrt worden), studierte Kraus ab 1776 in Göttingen – hier gelangten auch zwei seiner Sinfonien zur Aufführung. In einem späteren Brief an die Eltern schrieb Kraus rückblickend, dass er hier „vieles lernte, bloß das nicht, was er sollte.“

Im April 1778 folgte Kraus mit der Aussicht auf eine gut dotierte Anstellung als Musiker einem Kommilitonen nach Stockholm. Eine Bemerkung in einem Brief vom 12. Juni verrät, wie sehr ihm die Bedeutung dieser Entschei-

dung bewusst war: „der erste Schritt in die erste wichtige Periode meines Schicksals.“ Es war für ihn noch nicht abzusehen, wie schwierig die kommenden Jahre werden würden, da die erhoffte Anstellung zunächst ausblieb. Zu groß war die Konkurrenz, denn unter König Gustav III. entwickelte sich in der schwedischen Hauptstadt ein geradezu internationales Kulturleben mit zahlreichen Architekten, Bildhauern, Künstlern, Musikern und Komponisten von Rang: Den Posten des ersten Kapellmeisters bekleidete der aus Italien stammende Francesco Uttini (1723-1795), und der in Dresden wirkende Johann Gottlieb Naumann hielt sich mehrfach in Stockholm auf (1786 schuf er mit *Gustav Wasa* ein Werk, das lange Zeit als schwedische Nationaloper angesehen wurde). Kraus war in diesem Umfeld zu bescheiden, um sein bedeutendes musikalisches Talent in den Vordergrund zu rücken; er wurde zunächst seinem Reisepass gemäß lediglich als ein „der Rechte Kandidat“, also als Jura-student, angesehen. Obwohl ihm Protektion und Anbiederung fremd waren, ist seine Einführung in die Königliche Musikalische Akademie doch der Empfehlung des Mainzer Hofkanzlers Anselm Freiherr von Bentzel zu verdanken; bald folgte auch ein Auftrag zur Komposition der Oper *Proserpina* (VB 19). Die Uraufführung vor der königlichen Familie im Juni 1781 führte für Kraus zum Durchbruch. Binnen weniger Tage wurde er zum zweiten Kapellmeister ernannt und ihm eine Studienreise in Aussicht gestellt: „Die Besoldung ist 300 Dukaten und das was mir mehr wert ist als 600, ist die Gnade, dass ich zukünftiges Jahr auf des Königs Kosten eine kurze Reise durch Deutschland, Frankreich und Italien machen muss – nicht um Musik zu studieren wie der König sagte, sondern bloß die neuere Einrichtung der Theater zu beschauen.“

Diese Bildungsreise, eine veritable Grand Tour, führte Kraus über mehrere Stationen in Deutschland zunächst nach Wien (hier traf er den von ihm hoch

verehrten Christoph Willibald Gluck sowie auf Schloss Esterháza Joseph Haydn), dann über Venedig nach Rom und Neapel, schließlich nach Paris, wo Kraus nahezu zwei (!) Jahre im Gefolge von König Gustav verbrachte (ein Abstecher führte ihn 1785 nach London zu den Säkularfeiern für Georg Friedrich Händel). Wieder zurück in Stockholm fand er Georg Joseph Vogler auf seinem Posten, mit dem er sich jedoch entgegen der Hofkabale gütlich arrangieren konnte. Die am 1. Juli 1787 erfolgte Ernennung zum *Ordinarie Capellmästare* brachte die ersehnte Ordnung in die äußeren Verhältnisse, bedeutete für Kraus aber auch einen anhaltenden Kraftakt, so dass ihm „der Schweiß nach Noten stinkt.“ Diese Überlastung war seiner durch Tuberkulose anhaltend geschwächten Gesundheit nicht sonderlich förderlich. Nachdem er im Januar 1792 ein Lied auf den Tod Mozarts vertont hatte (auf einem Text von Carl Michael Bellman, VB 115) schuf Kraus zur Aufbahrung und Bestattung des infolge eines Attentats am 29. März verstorbenen König Gustavs III. zwei seiner letzten Kompositionen: eine *Symphonie funèbre* (VB 148) sowie eine *Trauerkantate* (VB 42). Beide Werke bildeten so auch seinen eigenen Schwanengesang. Auch wenn Kraus sich außerhalb Stockholms kaum einen Namen machen konnte (dazu lebte er zu fern von den musikalischen Metropolen Europas), so erinnerte sich doch Joseph Haydn lebhaft an die gemeinsame Begegnung, als er am 9. Dezember 1801 von Silverstolpe in Wien aufgesucht wurde: „Kraus war der erste Mann von Genie, den ich gekannt habe. Warum musste er sterben?! Er ist ein unersetzlicher Verlust für unsere Kunst. Die Sinfonie aus C-moll, die er hier in Wien besonders für mich schrieb, ist ein Werk, welches in allen Jahrhunderten als ein Meisterstück gelten wird, und glauben Sie mir: es giebt wenige, die ein ähnliches Werk schreiben können.“

Dass Kraus neben seiner eigentlichen kompositorischen Arbeit (die vor

allem Kirchenmusik und Arien, später dann Oper und Sinfonien umfasste) beim eigenen Musizieren die Violine gegenüber dem Klavier oder anderen Instrumenten bevorzugte, deuten bereits seine in Göttingen entstandenen Streichquartette, das Violinkonzert C-Dur (VB 151) sowie die vermutlich für die große Reise durch Europa geschriebenen Violinsonaten an. Gleichwohl war er auch seit der Kindheit mit dem Spiel auf einem Tasteninstrument vertraut. So erinnert sich der Benediktinermönch Roman Hoffstetter, ein Freund von Kraus, in einem Brief vom 4. September 1800 an Silverstolpe: „Er hatte fast alle und jede Gluckische Arbeiten im Kopfe, spielt mir oft, ohne in ein Blatt zu sehen, ganze Overtüren, lange Recitative, Chöre, etc. aus seinen Opern auf dem Clavier vor, und zwar so, dass er keine von allen den Stimmen vergass, alle pünktlich ausdrückte.“ Obwohl Kraus auch bei verschiedenen Soiréen als Pianist in Erscheinung trat, komponierte er vergleichsweise wenig für dieses Instrument: zwei Sonaten, ein Rondo, ein *Scherzo con variazioni* und ein paar Gelegenheitsarbeiten. Hinzu kommen noch verschollene Kompositionen: eine Sonate für die Gräfin Ingelheim (VB 189) aus dem Jahre 1779, die Kraus mit dem Schiff via Stralsund verschickte, dann als Prise von London aus zurück bekam, bevor sich die Spur des Manuskripts endgültig verliert; verloren sind auch einige Stücke für Klavier (VB 206), über die Kraus am 10. September 1778 von Stockholm aus seinen Eltern berichtete: „Vorige Woche begegnete mir ein Streich, der mich aus aller Condonence brachte. Ich schloß mit einem holländischen Kapitain gegen ein gewisses Geld einen Akord auf Noten. Den Montag spielte ich sie ihm in Beiseyn eines Russen, der sein Passagier war, vor. Sie gefielen ihm, aber wir wardten noch nicht einig. Dienstag Morgens holte er 6 Stücke ab, verwilligte mir die begehrte Summe, die ich des andern Tags auf seinem Schiffe ablängen sollte. Ich kam und der Hundsput war

die vorige Nacht abgesegelt. Zum Unglücke war die Abschrift und das original einerlei. Glück auf die Reise! Nun ists verschmerzt, ich fabricire mir nun andre.“

Vielleicht gehörte zu diesen anderen Stücken auch die Folge von *Zwei neuen kuriosen Menuetten* (C-Dur/c-moll) (VB 190), die sich nur in einer einzigen Abschrift mit einer an den nachmaligen Göttinger Bach-Biographen Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) gerichteten Widmung erhalten hat. Sil-verstolpe notierte dazu: „Dass sich Dr. Forkel und Kraus immer im Streit miteinander befanden, ist in verschiedener Hinsicht bezeugt, und man besitzt im Manuskript zwei von Kraus komponierte und Herrn Forkel zugeeignete Menuette für Fortepiano, bei denen der altmodische Stil und die Kombination aller möglichen harmonischen Gebrechen auf etwas mehr als einen Scherz hindeuten.“ Grund für die von Kraus in Satzfehlern und banalen Fortschreitungen versteckte Ironie war die harsche Ablehnung, mit der Forkel der von jugendlicher Radikalität und Selbstvertrauen strotzenden Schrift *Etwas von und über Musik fürs Jahre 1777* begegnete. Noch in der von ihm verfassten, andere Druckwerke kommentierenden *Allgemeinen Literatur der Musik* (1792) setzt er seine Kritik fort. Doch soll auch Kraus während seines Studiums in Göttingen Forkel gegenüber keine Sympathien entgegengebracht haben.

Vier weitere Stücke haben sich in einer anderen Abschrift erhalten, die der unbekannte Schreiber auf dem Titelblatt als *Tre Variations-Stycken* [drei Variations-Stücke] bezeichnet hat – eine Ungenauigkeit, die vielleicht auch nur Kraus' Vorliebe geschuldet ist, einen musikalischen Gedanken nach diese Art zu behandeln. So folgt das noch ganz dem Stil eines Carl Philipp Emanuel Bach verbundene *Rondo F-Dur* (VB 191) mit seinen freien Episoden zwar einem ganz anderen Formmodell, doch erscheint das Hauptthema in immer neuen Gestalten. Trotz der vorklassisch geprägten, durchsichtigen Faktur lässt sich

bereits hier der hinter einer scheinbar simplen Außenschicht verborgene emotionale Gehalt und damit auch Kraus' kompositorische Originalität erkennen. Dies trifft noch stärker für das *Scherzo* (VB 193) zu, dem zwölf, teilweise recht eigenwillig gestaltete Variationen und ein kleines Finale folgen. Veröffentlicht wurde dieser kleine Zyklus in Schweden erst posthum im Magazin *Musikaliskt Tidsfördrif*. Offenbar war das Werk aber schon zuvor in London bekannt, denn es erschien hier (um eine Violinstimme erweitert) bereits 1791 – freilich als eine Komposition von Ignaz Pleyel. Dass im Nachdruck dieser Londoner Ausgabe aus dem Jahre 1804/08 gar der Namen von Joseph Haydn genannt wird, muss als Indiz für die anhaltende Beliebtheit des Stückss verstanden werden (zugleich auch für Kraus' geringen Bekanntheitsgrad außerhalb Stockholms). Beim *Schwedischen Tanz* (VB 192) handelt es sich nicht um ein Zitat von Volksmusik, sondern um eine idealtypische Nachbildung. Ob es sich bei dem nur wenige Takte umfassenden, rätselhaften *Larghetto* (VB 194) tatsächlich um ein einzeln überliefertes Thema für eine weitere Variationsreihe handelt (wie dies mehrfach behauptet wurde), ist fraglich. Der kantable Charakter der Oberstimme sowie der schlichte Begleitsatz lassen eher an einen ursprünglich vokalen Zusammenhang denken – etwa an ein Abendlied oder einen geistlichen Gesang.

Als eigentliche Hauptwerke dieses Werkbestandes sind freilich die beiden 1788/89 bei Olof Åhlström in Stockholm in einem Band im Druck erschienenen *Sonaten in E-Dur* (VB 196) und *Es-Dur* (VB 195) anzusehen. Die 1785 in Paris entstandene *Sonate Es-Dur*, von der sich auch eine offenbar spätere Fassung für Klavier und Violine erhalten hat, zeichnet sich besonders durch ihre Eleganz, Kantabilität, klare formale Disposition und eine oftmals nur zweistimmige Faktur aus. Gleichwohl profiliert Kraus das Hauptthema des ersten

Satzes derart, dass die charakteristische Auftaktfigur in vielfacher Gestalt weite Teile des Verlaufs bestimmt. Das Zentrum der Sonate bildet eine Variationsfolge, in der Kraus (seiner Zeit um einige Jahrzehnte voraus) das schlichte 2/4-Thema im Sinne der für die Romantik so typischen Charaktervariation verändert: nach einer rhythmischen Diminution folgt ein Menuett (3/4-Takt, mit Alternativo), ein in die ungewöhnliche Tonart b-moll (6/8-Takt) gewendetes *Larghetto* und nach einer weiteren Diminution ein eigenständiges *Adagio*, bevor am Ende des Satzes das Thema selbst wieder den Zusammenhang herstellt. Aus dem zurückhaltenden Anfang des Finales entwickelt sich rasch ein Satz, der nicht nur durch seine Virtuosität einnimmt, sondern auch satztechnisch fasziniert, indem er für sich einen geradezu symphonischen Anspruch anmeldet.

Noch mehr kompositorisches Gewicht legt Kraus in seine vermutlich 1787/88 in Stockholm entstandene *Sonate E-Dur* – die unzweifelhaft eine der originellsten, anspruchsvollsten und komplexesten Klaviersonaten im ausgehenden 18. Jahrhundert darstellt. Allein der beträchtliche Umfang der einzelnen Sätze muss noch heute verblüffen, noch mehr aber Tonfall und Form, in denen sich Reste des musikalischen Sturm und Drang mit aktuellen klassischen Elementen und frühen Anzeichen der sich nahenden Romantik verbinden – gerade diese einzigartige Amalgamierung verschiedener Schichten in Kraus' spätem Œuvre stellt das Schaffen vieler etablierter Meister der Zeit in den Schatten. In diesem Sinne ist bereits der Kopfsatz der Sonate mit seinem scharf umrissenen Hauptthema und der dramatischen Durchführung als großer Wurf zu bezeichnen. Kraus' Sinn für Farben, Effekte und Empfindungen tritt aber am deutlichsten im mittleren Satz hervor, der als eine großzügig disponierte Fantasie im Stile Carl Philipp Emanuel Bachs angelegt ist: Mit plötzlichen Tonartenwechseln und betückenden Klangwirkungen werden Segmente

unterschiedlichster rhythmischer Gestaltung teilweise schroff einander gegenübergestellt; in dieses *Adagio* wird dann ein *Allegretto* im 3/8-Takt gewissermaßen als „Scherzo“ eingebettet – ein formales Experiment, mit dem Kraus seiner Zeit um Jahrzehnte voraus ist. Das Werk endet nicht mit einem virtuos- en Finale, sondern mit einer Variationsfolge, bei der selbst die wiederholten Abschnitte des Themas variiert werden, so dass man den Eindruck gewinnt, dass auch das strenge formale Gerüst Kraus' musikalischem Erfindungsreich- tum kaum Einhalt gebieten kann.

© *Michael Kube 2006*

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 ge- boren, 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 Hol- lands. Seither ist Ronald Brautigam regelmäßig mit den bedeutendsten euro- päischen Orchestern unter so vorzüglichen Dirigenten wie Frans Brüggen, Ric- cardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington und Sir Simon Rattle aufgetreten.

Neben seinen Aufführungen auf modernen Instrumenten hat Ronald Brau- tigem 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 Enlighten- ment, der Hanover Band, Concerto Copenhagen und l'Orchestre des Champs-

Elysées. Darüber hinaus ist er ein begeisterter Kammermusiker, der regelmäßig mit Isabelle van Keulen, Nobuko Imai und Melvyn Tan zusammenspielt.

Die Zusammenarbeit von Ronald Brautigam und BIS begann 1995. Seitdem hat er Mendelssohns Klavierkonzerte (mit der Amsterdam Sinfonietta) und, auf dem Fortepiano, das gesamte Klaviersolowerk von Mozart und Haydn eingespielt. 2004 gewann die siebte Folge der Haydn-Gesamteinspielung einen Cannes Classical Award; im selben Jahr erschien die erste Folge einer ebenfalls auf dem Fortepiano eingespielten Reihe mit Beethovens Klaviermusik.

Bien que né la même année que le génie de Salzbourg et mort quelques mois après lui, le surnom, presque devenu obligé, donné à **Joseph Martin Kraus** de « Mozart suédois », eut égard à sa biographie et à son œuvre, ne se justifie pas. Après un examen d'un peu plus près, on ne peut que constater qu'à part quelques points communs, il existe davantage de différences que de similitudes entre les deux compositeurs et ce, dès le contexte familial : les parents de Kraus « n'avaient que peu de connaissance en musique », comme le racontera plus tard la sœur de Kraus, Marianne, au biographe Frederik Samuel Silverstolpe (1769-1851). L'enfant grandement doué qu'était Joseph Martin reçoit ses premiers rudiments musicaux du recteur et cantor de la ville de Büchen (en Odenwald), puis au Collège des Jésuites de Mannheim. Pour satisfaire le souhait de ses parents, il s'inscrit d'abord en droit à Mainz, puis à Erfurt mais il consacre davantage de temps à l'apprentissage de la composition. On ne sait quel rôle Johann Christian Kittel (1732-1809) actif à la Predigerkirche et dernier élève actif de Bach, jouera en ce qui concerne l'éducation de Kraus car les sources manquent mais on peut assumer que son influence sera grande. Kraus entreprend ensuite un voyage qui le mène à Hambourg (vers Carl Philipp Emanuel Bach) en passant par Magdebourg comme se le rappelle sa sœur : « durant son voyage de retour vers Erfurt, Kraus assura que c'est là seulement qu'il apprit ce que signifiait l'art de la composition. » À partir de 1776, après une année à Büchen (pendant laquelle son père sera suspendu de traitement), Kraus étudie à Göttingen, où deux de ses symphonies seront créées. Dans une lettre envoyée plus tard à ses parents, Kraus écrit, en rétrospective, « J'appris davantage à Göttingen, mais pas ce que j'étais censé apprendre ».

En avril 1778, Kraus accepte de suivre un collègue d'étude à Stockholm dans le but d'obtenir un poste de musicien bien rémunéré. Une remarque dans une

lettre datée du 12 juin de la même année montre à quel point il était conscient de la signification de cette décision qui constitue « le premier pas dans la première période significative de mon destin ». Il ne se doute pas des difficultés qu'il rencontrera au cours des années suivantes alors que le poste espéré ne viendra pas en raison de la concurrence trop forte. Il est vrai que sous le roi Gustav III, une vie culturelle pour ainsi dire internationale avec la présence d'innombrables architectes, sculpteurs, peintres, musiciens et compositeurs de premier rang s'était développée dans la capitale suédoise. Le poste convoité par Kraus de premier *kapellmeister* sera comblé par Francesco Uttini (1723-1795) originaire d'Italie et par Johann Gottlieb Naumann, actif à Dresde qui habitera plusieurs fois à Stockholm (et qui, en 1786, composera un opéra, *Gustav Wasa*, pendant longtemps considéré comme l'opéra national suédois). Dans ce contexte, il ne sera pas donné à Kraus de faire preuve de son grand talent musical. Il est d'abord décrit sur son passeport comme « candidat en droit », c'est-à-dire étudiant en droit. Bien qu'il soit étranger à la tactique de la protection et à cette manière d'agir, il doit son introduction à la cour de l'Académie royale de musique à la recommandation du Hofkanzler de Mainz, Anselm Freiherr von Bentzel. Bientôt, Kraus reçoit la commande d'un opéra, *Proserpina* (VB 19). La création de cette œuvre devant la famille royale en juin 1781 constituera la percée de Kraus. En l'espace de quelques jours, il est nommé second *kapellmeister* et on lui offre de faire un voyage d'étude : « Mon salaire est de 300 ducats et ce qui pour moi en vaut bien davantage que 600, est le fait que je doive l'année prochaine me rendre aux frais du roi en Allemagne, en France et en Italie, non pas comme le dit le roi pour étudier la musique, mais seulement pour examiner de plus près la nouvelle organisation du théâtre. »

Ce voyage d'étude, une véritable expédition, mènera Kraus dans plusieurs

viles d'Allemagne puis à Vienne (où il rencontrera Christoph Willibald Gluck qu'il admirait tant ainsi que Joseph Haydn au Palais Esterháza), à Venise, Rome et Naples et finalement, à Paris où Kraus restera près de deux ans (!) avec la suite du roi Gustav III (il fera un saut à Londres en 1785 pour les célébrations autour du centenaire de Georg Friedrich Haendel). De retour à Stockholm, il trouve Georg Joseph Vogler à son poste et parvient à s'arranger à l'amiable avec lui contre la cabale de la cour. La nomination de Kraus le 1^{er} juillet 1787 au poste tant attendu de *Ordinarie Capellmästare* entraîne un effort physique constant où « la sueur pue les notes de musique ». Cette surcharge de travail, additionnée à sa santé déjà affaiblie par la tuberculose, ne sera pas particulièrement productive. Après avoir composé une mélodie pour la mort de Mozart (sur un texte de Carl Michael Bellman, VB 115) en janvier 1792, Kraus donnera deux de ses dernières compositions pour la mise en bière et l'inhumation du roi Gustav III, mort des suites de l'attentat du 29 mars : une *Symphonie funèbre* (VB 148) ainsi qu'une *Cantate funèbre* (VB 42). Ces deux œuvres constituent en quelque sorte son chant du cygne. Même si Kraus n'est pas vraiment parvenu à se faire un nom à l'extérieur de Stockholm (il vivait trop éloigné des métropoles musicales européennes), Joseph Haydn se souvenait avec émotion de sa rencontre avec lui ainsi qu'il la remémorait le 9 décembre 1801 à Silberstolpe qui était venu le rencontrer à Vienne : « Kraus est le seul homme de génie que j'ai connu. Pourquoi devait-il mourir ? ! C'est une perte irremplaçable pour notre art. La *Symphonie en do mineur* qu'il a écrite à Vienne spécialement pour moi est une œuvre qui sera toujours, dans les siècles à venir, un chef d'œuvre et croyez-moi, il y a peu de personnes qui pourraient écrire une telle œuvre. »

Avec les quatuors à cordes qu'il a composés à Göttingen, le concerto pour violon en do majeur (VB 151) ainsi que les sonates pour violon écrites vrai-

semblablement à l'intention de son long voyage à travers l'Europe, on constate que Kraus, lorsqu'il n'était pas occupé par son travail de compositeur (qui lui fera composer avant tout de la musique religieuse, vocale et instrumentale, et plus tard des opéras et des symphonies), préférait le violon au piano et à tout autre instrument lorsqu'il s'agissait de faire de la musique pour son plaisir personnel. Pourtant, il s'était familiarisé dès son enfance avec les instruments à clavier. Un moine bénédictin, Roman Hoffstetter, un ami de Kraus, se souvenait de celui-ci dans une lettre datée du 4 septembre 1800 : « Il se souvenait de presque toutes les œuvres de Gluck et me jouait souvent au piano, sans partition, des ouvertures au complet, de longs récitatifs, des chœurs, etc., de ses opéras et de telle manière qu'il n'oubliait aucune des voix qui étaient parfaitement jouées ». Bien que Kraus se produise également comme pianiste à l'occasion de soirées, il composera relativement peu pour cet instrument : deux sonates, un rondo, un *Scherzo con variazioni* et quelques œuvres de circonstances. De plus, des œuvres ont été perdues : une sonate pour la comtesse Ingelheim (VB 189) composée en 1779 que Kraus fait parvenir par bateau via Stralsund et qui lui sera retournée de Londres avant que l'on perde toute trace du manuscrit. Quelques autres pièces pour piano (VB 206) ont également été perdues à propos desquelles Kraus écrivait à ses parents, le 10 septembre 1778 à Stockholm : « Il y a quelques semaines, on m'a joué un bien mauvais tour qui m'a mis dans tous mes états. Je me suis entendu pour une certaine somme avec un capitaine hollandais en échange d'une composition. Lundi, je lui ai jouée, en présence d'un Russe qui était son passager. Elle lui plu mais nous ne nous entendions toujours pas. Mardi matin, il est venu récupérer les six pièces, et a accepté la somme que je lui avais réclamée l'autre jour sur son bateau. Je suis venu et le salaud était parti depuis la nuit précédente. Pour mon malheur, la copie et l'ori-

ginal ne faisaient qu'un. Bon voyage ! Je me suis maintenant remis et je vais en produire d'autres. »

Peut être que la série de *Deux nouveaux et curieux menuets* (en do majeur et do mineur, VB 190) appartient à ces « autres » pièces qui n'existent que sous forme de copies avec une dédicace au futur biographe de Bach, Johann Nikolaus Forkel (1749-1818). Silverstolpe ajoute à ce propos que « les disputes constantes de Dr. Forkel et Kraus sont attestées à plusieurs endroits. On possède deux menuets composés par Kraus et dédiés à Forkel sous forme de manuscrit dans lesquels le style ancien et la combinaison de toutes les entorses à l'harmonie font croire à davantage qu'une simple blague ». La raison de l'ironie cachée dans les fautes et la banalité du développement tient au rejet brutal affiché par Forkel pour la jeune radicalité et l'assurance débordante de l'écrit de Kraus, *Etwas von und über Musik fürs Jahre 1777* [*Quelques observations sur la musique pour l'année 1777*]. Il poursuivra sa critique dans d'autres écrits, notamment dans l'*Allgemeine Literatur der Musik* (1792) [*Littérature générale sur la musique*] dont il a été l'éditeur. Pendant les études de Kraus à Göttingen, il semble qu'il n'ait pas manifesté de sympathie à son endroit.

Quatre pièces additionnelles ont également été préservées dans un autre manuscrit que le transcritteur, resté inconnu, a intitulé *Tre Variations-Stycken* (*Trois pièces en variations*), une imprécision, due probablement à la prédilection de Kraus pour le traitement de ses idées par cette technique musicale. C'est ainsi que le *Rondo en fa majeur* (VB 191) se conforme tout à fait au modèle stylistique d'un Carl Philipp Emanuel Bach avec des épisodes libres certes d'une autre structure formelle mais où le thème apparaît constamment sous une nouvelle forme. Bien que marquée par l'esthétique pré-classique, la facture transparente fait voir ici derrière une apparence simple un contenu émotionnel

enfoui et ainsi, l'originalité du style musical de Kraus. Cette caractéristique se retrouve plus fortement encore dans le *Scherzo* (VB 193) avec ses douze variations, certaines plutôt originales, et son court final. Ce petit cycle a été publié en Suède à titre posthume dans le périodique *Musikaliskt Tidfödrif*. Cependant, il semble que l'œuvre était déjà connue à Londres où elle avait été publiée (augmentée d'une partie de violon) dès 1791 sous le nom d'Ignaz Pleyel. Le fait que dans une nouvelle édition publiée durant les années 1804-08, le nom de Joseph Haydn ait été mentionné est attribuable à l'intérêt soutenu pour cette pièce (et, en même temps, à la méconnaissance de Kraus hors de Stockholm). La *Danse suédoise* (VB 192) ne constitue pas une réutilisation de musique folklorique mais est plutôt une représentation stylisée. On ne sait si les quelques mesures que comptent le mystérieux *Larghetto* (VB 194) se destinaient à un thème devant être varié (comme il a été plusieurs fois prétendu). L'aspect chantant de la voix supérieure ainsi que l'accompagnement simple laisse supposer qu'il pourrait s'agir à l'origine d'une œuvre vocale, soit un chant du soir, soit un chant religieux.

Les œuvres les plus importantes contenues sur cet enregistrement sont sans conteste les deux sonates publiées ensemble en 1788/89 chez Olof Åhlström à Stockholm, l'une en mi majeur (VB 196), l'autre en mi bémol majeur (VB 195). La *Sonate en mi bémol majeur* composée à Paris en 1785, qui a été également publiée plus tard dans une version pour violon et piano, se distingue par son élégance, son caractère chantant, la clarté de sa disposition formelle et son écriture qui, par endroit, n'est qu'à deux voix. Kraus présente cependant le thème principal du premier mouvement de telle manière que le motif caractéristique de l'anacrouse qui revient sous différentes formes détermine les parties du développement. Le cœur de la sonate est constitué par une série de varia-

tions dans lesquelles Kraus (quelques décennies à l'avance) varie le thème présenté simplement dans une mesure à 2/4 dans le style des variations de caractère typique du romantisme : après une diminution rythmique, suit un menuet (à 3/4 avec *Alternativo*), un *larghetto* (à 6/8) dans la tonalité inhabituelle de si bémol et, après une autre diminution, un *adagio* autonome, puis le mouvement se conclut par le thème entendu initialement qui constitue la récapitulation. Après un commencement retenu, le finale séduit bientôt non seulement par sa virtuosité mais également par son traitement formel raffiné dans lequel Kraus affiche un ton symphonique.

Kraus accordait encore plus d'importance à sa *Sonate en mi majeur* composée probablement en 1788/89 à Stockholm et qui est sans aucun doute la sonate pour piano la plus originale, la plus sophistiquée et la plus complexe de ce dix-huitième siècle finissant. Déjà, la dimension de chacun des mouvements de l'œuvre peut surprendre encore aujourd'hui mais pas autant que le traitement de la tonalité et de la forme dans lesquels des restes de *Sturm und Drang* musical se combinent à des éléments de classicisme contemporain et aux premiers signes du romantisme encore à venir. C'est précisément cet amalgame unique de plusieurs niveaux dans les œuvres tardives de Kraus qui jette de l'ombre sur l'œuvre de plusieurs maîtres de l'époque. Ainsi, le mouvement initial de la sonate avec son thème principal aux contours acérés et le développement dramatique peut déjà être qualifié de coup de maître. Le sens de la couleur, de l'effet et du drame de Kraus se retrouve cependant avec davantage d'éloquence dans le mouvement central qui se présente comme une fantaisie de grande dimension dans le style de Carl Philipp Emanuel Bach : avec des modulations soudaines et des effets sonores fascinants, des sections à la métrique différente se succèdent grossièrement. Au cœur de cet *adagio*, un *allegretto* (à 3/8) est inséré, un peu

comme un scherzo ; une expérience formelle qui fait de Kraus un précurseur de quelques décennies sur son époque. La sonate se termine non pas par un finale virtuose mais plutôt par une série de variations dans lesquelles une section répétée du thème est variée et donne l'impression que la structure formelle stricte ne cède en rien à la richesse d'expression musicale de Kraus.

© *Michael Kube 2006*

Ronald Brautigam est l'un des meilleurs musiciens de Hollande et est remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais également pour l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Né à Amsterdam, il étudie avec Jan Wijn avant de poursuivre ses études à Londres ainsi qu'aux Etats-Unis avec John Bingham et Rudolf Serkin. En 1984, il remporte le Nederlandse Muziekprijs, la plus importante distinction musicale de Hollande. Depuis, Ronald Brautigam se produit régulièrement avec les meilleurs orchestres européens et les meilleurs chefs dont Frans Brüggen, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Philippe Herreweghe, Sir Roger Norrington et Sir Simon Rattle.

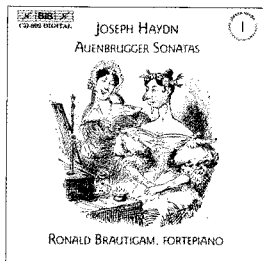
En plus de ses interprétations sur instrument moderne, Ronald Brautigam développe une passion pour le pianoforte. Il donne fréquemment des récitals sur son propre pianoforte et joue des concertos avec l'Orchestre du 18^e siècle, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, le Hanover Band, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées. Il joue également beaucoup de musique de chambre et travaille avec Isabelle van Keulen, Nobuko Imai et Melvyn Tan.

L'association de Ronald Brautigam avec BIS débute en 1995. Il enregistre depuis les concertos pour piano de Mendelssohn (avec le Nieuw Sinfonietta

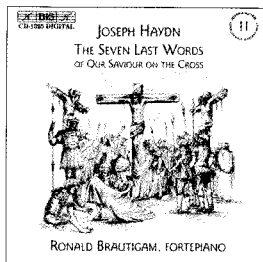
Amsterdam) et, sur piano, l'intégrale de l'œuvre pour piano de Mozart et de Haydn. En 2004, le volume 7 de son intégrale des sonates de Haydn remporte le Cannes Classical Award et, la même année, il entreprend une intégrale de la musique pour piano de Beethoven, toujours sur piano.

RONALD BRAUTIGAM PLAYS HAYDN AND MOZART

HAYDN: COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC (11 VOLUMES)



BIS-CD-992 – Volume I

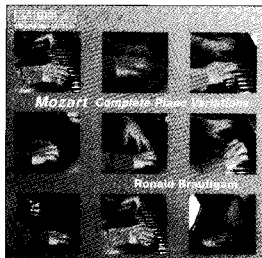


BIS-CD-1325 – Volume 11

MOZART: COMPLETE SOLO KEYBOARD MUSIC (2 BOXED SETS OR 10 SEPARATE CDS)



BIS-CD-835/37 – Sonatas



BIS-CD-1266/67 – Variations, etc.

INSTRUMENTARIUM



Fortepiano by Paul McNulty 2001, after Walther & Sohn c. 1802



RECORDING DATA

Recorded in August 2003 at Österåker Church, Sweden

Recording producer and sound engineer: Ingo Petry

Digital editing: Christian Starke

2 Neumann TLM 50 microphones; Protocols Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; Sennheiser headphones

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Michael Kube 2006

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

Photograph of Ronald Brautigam: © Marco Borggreve

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

BIS CDs 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-CD-1319 © 2005 & © 2006, BIS Records AB, Åkersberga

Photo: Marco Borggreve

