



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

KV 365 (316a) (1779)

23'14

[1] I. *Allegro*

9'48

[2] II. *Andante*

6'29

[3] III. Rondeau. *Allegro*

6'45

CONCERTO IN F MAJOR FOR THREE PIANOS

'LODRON CONCERTO', KV 242 (1776)

20'49

[4] I. *Allegro*

8'19

[5] II. *Adagio*

6'55

[6] III. Rondeau. *Tempo di Menuetto*

5'24

CONCERTO IN E FLAT MAJOR FOR TWO PIANOS

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

23'46

[7] I. *Allegro*

10'17

[8] II. *Andante*

6'35

[9] III. Rondeau. *Allegro*

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 fá 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 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 premiered 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-Elysées. 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 Klavermacher – 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 auseinandergesetzt 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 stärcker, nicht schwächer gehen, oder gar ausbleiben ... wen er (Stein) ein solch Clavier fertig hat, so setzt er sich erst hin, und Probiert 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 selbsten 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 Solo-instrumente, 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-KonzertJeunehomme-Konzert*

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 applausgeführdeten 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 effektvoll 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 Matinées 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 majestatischen 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-Elysées. 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 gratté 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 flots 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 recolle 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 Deymller, 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 battues 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 soloïstes 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 enregistrement

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 chanteur 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'électicisme 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 Muziekprijs, 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 chambрист 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 Octamic 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