

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

CONCERTO IN A MAJOR FOR

CLARINET AND ORCHESTRA, K 622 (1791)

26'52

1 I. *Allegro*

12'14

2 II. *Adagio*

6'38

3 III. Rondo. *Allegro*

7'52

THE DEUTSCHE KAMMERPHILHARMONIE BREMEN FLORIAN DONDERER leader

TRIO FOR CLARINET, VIOLA AND PIANO,

'KEGELSTATT', K 498 (1786)

18'41

4 I. *Andante*

5'41

5 II. Menuetto

5'03

6 III. Rondeaux

7'51

ANTOINE TAMESTIT *viola* · LEIF OVE ANDSNES *piano*

7 ALLEGRO FOR CLARINET AND STRING QUARTET

IN B FLAT MAJOR, K Anh. 91 (516c) (1787)

7'10

Fragment completed by Robert Levin (Nagels Verlag Kassel [Bärenreiter])

JANINE JANSEN & BORIS BROVTSYN *violins*

MAXIM RYSANOV *viola* · TORLEIF THEDÉEN *cello*

TT: 53'43

MARTIN FRÖST *basset clarinet and direction* [tracks 1–3] / *clarinet*

Writing on 7th and 8th October 1791, Mozart explained to his wife, Constanze, then visiting the spa at Baden, that he had just about completed the orchestration of ‘Stadler’s Rondo’. He was referring to the finale of one of his most famous compositions, the **Clarinet Concerto**, K 622. Mozart entered it into his own Thematic Catalogue shortly after this letter was sent (it follows immediately after the opera *Die Zauberflöte*) and entitled it ‘Ein Konzert für die Clarinette, für Hr: Stadler den Älteren...’ ‘The elder Stadler’ was Anton (1753–1812), whom Mozart had met in March 1784 and whose playing (both of the clarinet and the basset horn) inspired not only this concerto but the Clarinet Quintet, K 581, the ‘Kegelstatt’ Trio for clarinet, viola and piano, K 498 and the obbligato parts of the arias ‘Parto, ma tu ben mio’ and ‘Non più di fiori’ from *La clemenza di Tito*, premièred in Prague in August 1791. Stadler’s playing was said to have a sweetness that perfectly imitated the human voice and it drew from Mozart some of his loveliest music.

The Clarinet Concerto began life in 1789 as a concerto in G for basset horn, of which a 199-bar draft still survives. Mozart’s revision of this, transposed to A, was evidently for a special type of clarinet, the basset clarinet, which Stadler played in concerts across Europe in the years after Mozart’s death and whose shape we know from a line-drawing of the instrument that was printed in one of Stadler’s concert programmes in 1795. The basset clarinet has an extended lower range, descending to sounding A at the bottom of the bass clef (unattainable on other clarinets), which is the tonic note of Mozart’s concerto. According to Mozart’s widow, Stadler was a bit of a rogue and had taken the autograph manuscript of Mozart’s concerto with him on his European tour; Stadler had claimed that his suitcase was stolen, including the manuscript, but Constanze always maintained that he had pawned it! The autograph remains lost to this day. The three earliest editions (published by André in Vienna, Breitkopf &

Härtel in Leipzig and Sieber in Paris) each date from 1801, a full decade after Mozart's death, in a version for a normal A clarinet whose lowest sounding note is C sharp. The 1801 text therefore adapts Mozart's likely original to fit within the smaller overall compass, resulting in wholesale recasting of some passages an octave higher, to avoid using the lowest four chromatic semitones (sounding A, A sharp, B and C natural). While this adapted version is the one most frequently played by clarinetists today, the version recorded here is on a modern reconstruction of a basset clarinet.

Mozart's handling of first movement concerto ritornello form always surprises, and in the opening orchestral tutti of the Clarinet Concerto we are struck by the sheer vitality of its themes and textures, which borrow extensively from the language of *opera buffa* (as do his piano concertos) hinting at a variety of characters in rapid succession. Yet there is an autumnal tone, partly lent by the scoring (strings, two flutes, two bassoons, and two horns), partly by the pervading shades of chromaticism that seem to unsettle the typically sunny key of A major, and partly by the framing of so much of the movement within the disciplined world of counterpoint. Even the opening theme reappears in a succession of imitative stretto entries before the tutti's close. Once the soloist has entered, our focus switches to the gymnastic displays, traversing the whole range of the instrument and decorating the thematic outlines in flurries of semiquavers. What isn't so obvious is the extent to which many of the movement's thematic threads trace back to the opening four bars, not in any systematic way but through the continual appearance of falling thirds (including a tightly-worked development section). We don't think of Mozart as an especially 'monothematic' composer, and yet here the near-saturation of the texture with thirds suggests that when he had a mind to do so, he could rival Haydn for economy of means.

Mozart's delicate scoring (utilising an orchestra free of the shrill sound of

oboes and trumpets) lends the central *Adagio* a refined intimacy, coupled curiously with a luminous intensity of expression. Thematically too, there is a peculiar fragility here. Admiring his consummate mastery of theme and form, we tend to forget that Mozart was also a master of sound for its own sake. Differently deployed, that delicate scoring underpins the lively character of the rondo finale too, in which Mozart exploits to the full the clarinet's remarkably varied sonority across extreme contrasts of register, whether announcing a cantabile theme, probing the territory cautiously here and there with a questioning chromatic scale fragment, or else bubbling away in the dark 'chalumeau' (low) register with Alberti-type accompanimental figures. As in Mozart's piano concertos of the 1780s, the structuring of the refrains is innovative, with restatements of the opening tutti between the contrasting episodes being referential, rather than complete – always suggesting new continuations, rather than repeating what has gone before. As in the A major Piano Concerto, K 488, Mozart includes an episode in F sharp minor, and towards the end of the sonata-rondo he brings back some of the earlier themes in a different order, tending to reinforce the prominence of the tonic, A major, as this glorious work comes to its close.

Written in August 1786, Mozart's **Trio for Clarinet, Viola and Piano**, K 498, perfectly captures the intimacy of the Viennese salon – even if the word 'Kegelstatt', which was adopted as its title by later publishers, actually means a place where skittles are played, i.e. a bowling alley. Like the Concerto, it was written for Stadler, and for one of Mozart's favourite piano pupils, Franziska von Jacquin, daughter of a prominent Viennese civil servant whose patronage Mozart clearly wished to attract. Mozart himself played the viola. The 'Kegelstatt' is a remarkable piece. Mozart wrote other trios, of course, for the typical combination of violin, cello and piano, but here there is no melody-bass instrument: that function is exclusively taken up by the pianist's left hand. Again, Mozart surprises

by his concentration on sonority as a way of organizing the structure. Both clarinet and viola are especially effective across two overlapping registers and their capacity both to complement and to contrast each other leads to many a memorable dialogue in each movement. For much of the time either the clarinet or the piano takes the lead (for example, at the start of the rondo finale, the clarinet sounds the theme, followed by the piano's right hand, with the viola merely commenting from the sidelines). And yet the presence of Mozart as violist in the 'Kegelstatt' is a commanding one. 'He' opens the work in unison with the piano; shares in equal measure the stating of the main contrasting theme in the first movement; launches into a tirade of triplet quavers in the second movement's trio; and boldly stakes out the contrasting C minor territory of the finale's central episode. More subtly, 'Mozart' holds the ensemble together with long-held single notes or sinuous lines threading their way through the rest of the texture, like an operatic character appearing and reappearing to knit the plot together. While there are some tricky passages for the pianist (especially in the finale), suggesting that Franziska was no mean player, and some idiomatic passages paying homage to Stadler's famed mastery of the chalumeau register, the 'Kegelstatt' is not a particularly virtuosic piece. Neither are any of its movements particularly fast or particularly slow; the relative uniformity of pace across the whole work is quite remarkable. Unlike some others of Mozart's piano trios, it does not come close generically to the world of the concerto. Instead, the gentle and intimate tone of a conversation is retained throughout its three movements, in a manner which is unique in Mozart's output.

Mozart's fragmentary **Allegro for Clarinet and String Quartet** in B flat major, K Anh. 91 (516c) dates probably from 1787, to judge from the watermarking in the paper of the 93 bars of surviving autograph (in the Bibliothèque Nationale, Paris). Like the well-known A major Clarinet Quintet, K 581 com-

pleted two years later, the opening features strings alone, to which the solo clarinet offers a response, the whole pattern being immediately repeated. In the repeat, Mozart's notated decorations to the melody offer us a glimpse of the subtle manner in which he perhaps varied repeats as a performer. His narrative approach, as in the contemporary string quintets in C major, K 515 and G minor, K 516, is quite intense, with dense thematic integration and a developmental approach to the unfolding of musical space. Once the opening section is completed with a firm cadence in the dominant, for instance, Mozart reintroduces the opening material, but this time overlaying a new clarinet countermelody after just one bar, recasting both the harmonic content and the phraseology. Counterpoint, especially in the guise of theme and countersubject, and frequently alternating upper and lower strings in various paired combinations, rules the remainder of the exposition, punctuated by some juicy harmonic clashes (somewhat Schubertian in kind) and, in the clarinet part, cascades of triplets and semiquavers whose original shape and range clearly implies that Mozart had in mind Stadler's basset clarinet once more. As occasionally happens in Mozart's late works (the B flat major Piano Sonata, K 570, for example), immediately following the double-bar there is a sudden and dramatic excursion towards flat keys (D flat in this case). Robert Levin's skilful adaptation and completion of Mozart's fragment, recorded here, dates from the late 1960s and adds to the modern clarinettist's repertoire a work of great imagination that would otherwise have languished unperformed.

© John Irving 2013

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

One of a small handful of truly international wind players, **Martin Fröst** performs with major orchestras worldwide including the Royal Concertgebouw, Leipzig Gewandhaus and Vienna Symphony Orchestras, Orchestre National de France, Los Angeles Philharmonic, National Symphony Orchestra in Washington, Philharmonia Orchestra, BBC Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Chamber Orchestra of Europe and the Orpheus Chamber Orchestra.

Keen to expand the existing clarinet concerto repertoire, Martin Fröst has championed works such as Anders Hillborg's *Peacock Tales*, Kalevi Aho's concerto (commissioned for him by the Borletti-Buitoni Trust) and Rolf Martinsson's *Concerto Fantastique*. He has also premiered many important concertos by such composers as Krzysztof Penderecki and Bent Sørensen. An avid recitalist and chamber musician, Fröst performs in venues including London's Wigmore Hall, the Amsterdam Concertgebouw, the Berlin and the Vienna Konzerthaus and the Laeiszhalle in Hamburg, and has a long-standing association with the Verbier Festival.

Increasingly active as a conductor, Martin Fröst has in recent years conducted the Oslo and Royal Stockholm Philharmonic Orchestras. He is also the artistic director of the Vinterfest in Mora, Sweden and of the International Chamber Music Festival in Stavanger, Norway. An extensive discography for BIS includes central repertoire such as the concertos by Nielsen and Weber, and Martin Fröst's recent disc 'Dances to a Black Pipe' received substantial critical acclaim, including an award for Concerto Disc of the year from International Classical Music Awards (ICMA).

For further information, please visit www.martinfrost.se

The Deutsche Kammerphilharmonie Bremen is one of the world's leading orchestras, captivating audiences everywhere with its unique style of music-making. The Estonian conductor Paavo Järvi has been the orchestra's artistic

director since 2004. Paavo Järvi and the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen have achieved tremendous international success with their Beethoven Project, including tours throughout the world, CD and DVD recordings, and are currently concentrating on the symphonic works of Robert Schumann. The orchestra has received numerous awards for its unique collaboration with the Bremen East Comprehensive School.

Born in Paris, **Antoine Tamestit** studied with Jean Sulem, Jesse Levine and Tabea Zimmermann. His career was launched as he won a number of coveted prizes, including the first prizes at the William Primrose Competition and the Young Concert Artists International Auditions. He is also a laureate of the Borletti-Buitoni Trust and of BBC Radio 3's New Generation Artists Scheme. Tamestit collaborates with major conductors and orchestras including the Vienna Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Bavarian Radio Symphony Orchestra and the major French orchestras. A committed chamber musician, he appears alongside eminent musicians such as his trio partners Frank Peter Zimmermann and Christian Poltéra.

Leif Ove Andsnes was born in Karmøy, Norway in 1970, and studied at the Bergen Music Conservatory. With his commanding technique and searching interpretations, he has won worldwide acclaim and been referred to as 'a pianist of magisterial elegance, power and insight' by the *New York Times*. Leif Ove Andsnes gives recitals and plays concertos in the world's leading concert halls and with the foremost orchestras, in addition to being an avid chamber musician and recording artist. He has received numerous awards including Norway's most distinguished honour – Commander of the Royal Norwegian Order of St Olav.

In einem Brief vom 7./8. Oktober 1791 berichtete Mozart seiner damals in Baden bei Wien zur Kur weilenden Frau Constanze, er habe soeben „fast das ganze Rondó vom Stadler“ instrumentiert. Gemeint war das Finale einer seiner berühmtesten Kompositionen: des **Klarinettenkonzerts A-Dur KV 622**. Mozart trug es bald nach Absenden des Briefes in sein Werkverzeichnis ein (wo es unmittelbar auf die Oper *Die Zauberflöte* folgt) und nannte es „Ein Konzert für die Clarinette, für Hr: Stadler den Älteren“. Der „ältere“ Stadler war Anton Stadler (1753–1812), den Mozart im März 1784 kennengelernt hatte und dessen Klarinetten- und Bassethornspiel nicht nur dieses Konzert inspirierte, sondern auch das Klarinettenquintett A-Dur KV 581, das „Kegelstatt-Trio“ für Klarinette, Viola und Klavier Es-Dur KV 498 sowie die Obligatpartien der Arien „Parto, ma tu ben mio“ und „Non più di fiori“ in *La Clemenza di Tito* (Uraufführung: August 1791, Prag). Man sagte Stadlers Spiel eine Lieblichkeit nach, die die menschliche Stimme täuschend nachahmen könne, und es regte Mozart zu einigen seiner schönsten Kompositionen an.

Das Klarinettenkonzert nahm 1789 als G-Dur-Konzert für Bassethorn erste Gestalt an; im Entwurf sind 199 Takte erhalten. Mozarts nach A-Dur transponierte Revision war offenbar für eine Sonderform der Klarinette gedacht, die Bassettklarinetten, die Stadler in den Jahren nach Mozarts Tod in ganz Europa spielte und deren Form wir durch eine Federzeichnung kennen, die 1795 in einem seiner Konzertprogramme abgedruckt war. Der Tonumfang der Bassettklarinetten ist in der Tiefe bis zum klingenden Ton A am unteren Ende des Bassschlüssels erweitert, das Grundton von Mozarts Konzert (und für andere Klarinetten unerreichbar) ist. Mozarts Witwe zufolge war Stadler indes auch ein Schurke: Er nahm das autographe Manuskript von Mozarts Konzert mit auf seine Europatournee, und im Verlauf derselben wurde es ihm, so Stadler, samt seinem Koffer gestohlen. Constanze dagegen behauptete immer, dass er es

verpfändet hätte; bis auf den heutigen Tag ist es verschollen. Die drei ersten Ausgaben (bei André in Wien, Breitkopf & Härtel in Leipzig und Sieber in Paris) erschienen 1801, ein ganzes Jahrzehnt nach Mozarts Tod, in einer Fassung für die normale A-Klarinette, deren niedrigster klingender Ton Cis ist. Mozarts mutmaßliches Original wurde mithin bearbeitet, um es einem insgesamt kleineren Tonumfang anzupassen, was zur Hochoktavierung ganzer Passagen führte, um die vier tiefsten chromatische Halbtöne zu umgehen (klingendes A, Ais, H und C). Diese adaptierte Fassung ist die heute von den Klarinettenisten zumeist gespielte; bei der vorliegenden Einspielung aber wurde eine moderne Rekonstruktion einer Bassettklarinette verwendet.

Mozarts Umgang mit der Ritornellform im ersten Satz eines Konzerts birgt immer wieder Überraschungen, und so verblüfft bereits das Eingangstutti des Klarinettenkonzerts durch die schiere Vitalität seiner Themen und Texturen, die sich (wie auch seine Klavierkonzerte) ausgiebig bei der Opera buffa bedienen, indem sie eine Vielzahl von Charakteren in rascher Abfolge suggerieren. Ein herbstlicher Unterton aber prägt das Geschehen, teils aufgrund der Besetzung (Streicher, zwei Flöten, zwei Fagotte und zwei Hörner), teils aufgrund der chromatischen Schleier, die die üblicherweise sonnige Tonart A-Dur zu trüben scheinen, und teils aufgrund der kontrapunktischen Disziplin eines Großteils des Satzes. Selbst das Anfangsthema kehrt vor dem Ende des Tuttis in einer Folge imitativer Stretto-Einsätze wieder. Mit dem Auftritt des Solisten richtet sich der Fokus auf die sportlichen Darbietungen, die den ganzen Tonumfang des Instruments durchqueren und die thematischen Konturen mit wehenden Sechzehnteln verzieren. Weniger offenkundig ist das Ausmaß, in dem viele der thematischen Fäden des Satzes auf die ersten vier Takte zurückgehen – nicht in systematischer Art und Weise, sondern durch die unablässige Präsenz fallender Terzen (auch in der dicht gearbeiteten Durchführung). Mozart ist nicht unbe-

dingt ein besonders „monothematischer Komponist“, und doch zeigt die Terzensättigung des Tonsatzes, dass er es Haydn in der Ökonomie der Mittel gleich tun konnte, wenn ihm danach war.

Mozarts filigrane Instrumentation (ein Orchester ohne den durchdringenden Klang von Oboen und Trompeten) verleiht dem zentralen *Adagio* eine raffinierte Intimität, die auf seltsame Weise mit einer leuchtenden Intensität des Ausdrucks einhergeht. Auch in thematischer Hinsicht zeigt sich eine ganz eigene Fragilität. Über der Bewunderung seiner vollendeten Themen- und Formenbeherrschung vergisst man mitunter, dass Mozart auch ein Meister des Klanges um seiner selbst willen war. Anders eingesetzt, unterstreicht die filigrane Instrumentation auch den lebhaften Charakter des Rondo-Finales, in dem Mozart ausgiebig den bemerkenswert facettenreichen Klang der Klarinette in extremen Registerkontrasten nutzt – sei es zur Ankündigung eines *cantabile*-Themas, zur vorsichtigen Geländeerkundung mittels fragenden chromatischen Tonleiterfragmenten, oder im dunklen „Chalumeau“-Register mit Alberti-Begleitfiguren. Wie in Mozarts Klavierkonzerten der 1780er-Jahre, ist der Aufbau der Refrains innovativ: Das Eingangstutti kehrt zwischen den kontrastierenden Episoden nicht vollständig, sondern nur andeutungsweise wieder; solcherart zielt es auf eine neue Fortsetzung, nicht auf die Wiederholung dessen, was war. Ähnlich wie im Klavierkonzert A-Dur KV 488 schaltet Mozart eine fis-moll-Episode ein, und gegen Ende des Sonatenrondos kehren einige der früheren Themen in anderer Reihenfolge wieder und bekräftigen auf diese Weise vor dem Abschluss dieses herrlichen Werks die Bedeutung seiner Tonika, A-Dur.

Das im August 1786 entstandene **Trio für Klarinette, Viola und Klavier** KV 498 fängt perfekt die Intimität der Wiener Salons ein – auch wenn das Wort „Kegelstatt“, das spätere Herausgeber als Titel hinzusetzten, eigentlich eine Kegelbahn meint. Wie das Konzert ist es für Stadler entstanden, aber auch für

eine von Mozarts Lieblingsklavierschülerinnen, Franziska von Jacquin, Tochter eines hohen Wiener Beamten, auf dessen Protektion Mozart es offenbar abgesehen hatte. Mozart selbst spielte die Viola. Das „Kegelstatt-Trio“ ist ein höchst bemerkenswertes Stück. Mozart schrieb selbstverständlich auch Trios für die herkömmliche Besetzung Violine, Cello und Klavier, hier aber gibt es kein Melodieinstrument im Bass: dieser Part wird ausschließlich von der linken Hand des Pianisten übernommen. Erneut überrascht Mozart durch seine Konzentration auf den Klang als Mittel, die Form zu organisieren. Die einander überlagernden Register von Klarinette und Viola sind von berückender Wirkung, und ihre Fähigkeit, sich zu ergänzen, aber auch zu widersprechen, führt in jedem der Sätze zu unvergesslichen Dialogen. Meistens übernehmen entweder Klarinette oder Klavier die Führung (so stimmt etwa zu Beginn des Rondo-Finales die Klarinette das Thema an, das vom Klavier aufgegriffen wird, während die Viola lediglich Kommentare einwirft). Und doch ist Mozarts Rolle als Bratschist im „Kegelstatt-Trio“ eindrucksvoll: „Er“ eröffnet das Werk im Unisono mit dem Klavier, ist gleichberechtigt an der Vorstellung des Kontrastthemas im ersten Satz beteiligt; zettelt eine Tirade von Achteltriolen im Trio des zweiten Satzes an und steckt kühn das kontrastierende c-moll-Areal in der zentralen Episode des Finales ab. Auf subtilerer Ebene hält „Mozart“ das Ensemble mit lang gehaltenen Einzeltönen oder geschmeidigen Linien, die den Tonsatz durchweben, zusammen – ganz wie ein Operncharakter, der regelmäßig erscheint, um den „roten Faden“ fortzuspinnen. Wenngleich es (vor allem im Finale) einige heikle Klavierpassagen gibt, die darauf hindeuten, dass Franziska keine unbedeutende Spielerin war, und obwohl einige idiomatische Passagen als Hommage an Stadlers berühmte Beherrschung des Chalumeau-Registers gedacht sind, ist das „Kegelstatt-Trio“ kein übermäßig virtuoseres Werk. Ebenso wenig sind seine Sätze besonders schnell oder besonders langsam; die relative Einheitlichkeit des

Tempo im gesamten Verlauf des Werkes ist bemerkenswert. Im Unterschied zu einigen anderen Klaviertrios Mozarts gerät es nicht in die Nähe der Konzertform. Stattdessen behält es drei Sätze hindurch einen sanften, intimen Gesprächston bei – und das in einer Weise, die einzigartig in Mozarts Schaffen ist.

Mozarts fragmentarisches **Allegro für Klarinette und Streichquartett** B-Dur KV Anh. 91 (516c) stammt – dem Wasserzeichen des Autographs der 93 erhaltenen Takte (Bibliothèque Nationale, Paris) nach zu urteilen – wahrscheinlich aus dem Jahr 1787. Wie in dem bekannten, zwei Jahre später fertig gestellten Klarinettenquintett A-Dur KV 581, wird die Eröffnung allein von den Streichern bestritten; die Soloklarinette liefert eine Antwort, worauf der ganze Abschnitt sogleich wiederholt wird. In der Wiederholung bieten uns Mozarts ausgeschriebene Melodieverzierungen vielleicht einen Einblick in die subtile Art und Weise, mit der er selber beim Vortrag Wiederholungen variiert hat. Ganz wie in den zeitgenössischen Streichquintetten C-Dur KV 515 und g-moll KV 516, ist sein narrativer Ansatz sehr intensiv; dichte thematische Verflechtung und unablässiger Durchführungscharakter öffnen den musikalischen Raum. Kaum dass beispielsweise der Eingangsteil mit einer soliden Dominantkadenz abgeschlossen ist, greift Mozart das Eingangsmaterial wieder auf, überlagert es aber nun bereits nach einem Takt mit einer neuen Gegenmelodie der Klarinette, wobei er sowohl harmonische Substanz wie auch Ausdruck umformt. Kontrapunkt (insbesondere in Gestalt von Thema und Kontrasubjekt) und der häufige Wechsel von hohen und tiefen Streichern in verschiedenen paarweisen Kombinationen bestimmen den weiteren Verlauf der Exposition, unterbrochen von einigen saftigen harmonischen Kollisionen (sie lassen ein wenig an Schubert denken) und, in der Klarinette, Kaskaden von Triolen und Sechzehnteln, die in Form und Tonumfang deutlich zeigen, dass Mozart wieder Stadlers Bassettklarinette im Sinn hatte. Wie in verschiedenen anderen seiner letzten Werke

(vgl. etwa die Klaviersonate B-Dur KV 570), folgt unmittelbar auf den Doppeltaktstrich ein plötzlicher, dramatischer Exkurs zu \flat -Tonarten (in diesem Fall: Des-Dur). Mozarts Fragment wurde hier in Robert Levins kunstvoller Adaption und Vervollständigung eingespielt, die aus den späten 1960er-Jahren stammt und das heutige Klarinettenrepertoire um ein Werk von großer Phantasie erweitert, das ansonsten wohl ungespielt verstauben würde.

© **John Irving 2013**

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

Martin Fröst gehört zu der Handvoll wahrhaft internationaler Bläservirtuosen; weltweit konzertiert er mit bedeutenden Orchestern, wie dem Royal Concertgebouw, dem Gewandhausorchester Leipzig, den Wiener Symphonikern, dem Orchestre National de France, dem Los Angeles Philharmonic Orchestra, dem National Symphony Orchestra in Washington, dem Philharmonia Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra, dem NHK Symphony Orchestra, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Orpheus Chamber Orchestra.

Immer darum bemüht, das Klarinettenkonzertrepertoire zu erweitern, hat sich Martin Fröst für Werke wie Anders Hillborgs *Peacock Tales*, Kalevi Aho's Klarinettenkonzert (ein Auftragswerk des Borletti-Buitoni Trust für Fröst) und Rolf Martinssons *Concerto Fantastique* eingesetzt; außerdem hat er viele wichtige Konzerte von Komponisten wie Krzysztof Penderecki und Bent Sørensen uraufgeführt. Als leidenschaftlicher Solist und Kammermusiker spielt Fröst u.a. in der Londoner Wigmore Hall, im Concertgebouw Amsterdam, im Berliner und Wiener Konzerthaus und der Laeiszhalle in Hamburg; außerdem ist er regelmäßig beim Verbier Festival zu Gast.

Zunehmend ist Martin Fröst auch als Dirigent aktiv; in jüngerer Zeit hat er das Oslo und das Royal Stockholm Philharmonic Orchestra geleitet. Darüber hinaus ist er Künstlerischer Leiter des Vinterfest in Mora/Schweden und des International Chamber Music Festival in Stavanger/Norwegen. Zu seiner umfangreichen Diskographie bei BIS gehören zentrale Werke des Repertoires, wie die Konzerte von Nielsen und Weber; Martin Frösts jüngstes Album – „Dances to a Black Pipe“ – erhielt großes Lob der Kritik, darunter eine Auszeichnung als Konzerteinspielung des Jahres der International Classical Music Awards (ICMA).
Weitere Informationen finden Sie auf www.martinfrost.se

Die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ist eines der international führenden Orchester und begeistert mit ihrem einzigartigen Musizierstil ihr Publikum in der ganzen Welt. Künstlerischer Leiter ist seit 2004 der estnische Dirigent Paavo Järvi. Enormen internationalen Erfolg erzielten Paavo Järvi und die Deutsche Kammerphilharmonie Bremen mit ihrem Beethoven-Projekt, das Tourneen in der ganzen Welt sowie CD- und DVD-Aufnahmen umfasste; zur Zeit konzentrieren sie sich auf die symphonischen Werke von Robert Schumann. Das Orchester hat zahlreiche Auszeichnungen für seine einzigartige Zusammenarbeit mit der Gesamtschule Bremen-Ost erhalten.

Antoine Tamestit, in Paris geboren, hat bei Jean Sulem, Jesse Levine und Tabea Zimmermann studiert. Seine Karriere begann mit dem Gewinn einiger begehrter Preise, darunter 1. Preise bei der William Primrose Competition und den Young Concerts Artists International Auditions. Außerdem ist er Preisträger des Borletti-Buitoni Trust und des New Generation Artists-Programm von BBC Radio 3. Tamestit konzertiert mit namhaften Dirigenten und Orchestern, wie den Wiener Philharmonikern, dem London Symphony Orchestra, dem Sym-

phonieorchester des Bayerischen Rundfunks und den bedeutenden Orchestern Frankreichs. Als engagierter Kammermusiker spielt er mit so herausragenden Musikern wie seinen Trio-Partnern Frank Peter Zimmermann und Christian Poltéra.

Leif Ove Andsnes wurde 1970 im norwegischen Karmøy geboren und studierte am Musikkonservatorium Bergen. Mit überlegener Technik und profunden Interpretationen hat er weltweit Anerkennung gefunden; die *New York Times* bezeichnete ihn als einen „Pianist von meisterlicher Eleganz, Kraft und Einsicht“. Leif Ove Andsnes spielt in den bedeutendsten Konzertsälen der Welt und konzertiert mit den führenden Orchestern; darüber hinaus ist er ein begeisterter Kammermusiker und oft im Aufnahmestudio anzutreffen. Er hat zahlreiche Auszeichnungen erhalten, darunter Norwegens angesehenste Ehrung – den Sankt-Olav-Orden im Rang des Kommandeurs.

Les 7 et 8 octobre 1791, Mozart écrivait à sa femme Constance, alors à Baden pour une cure de balnéothérapie, qu'il venait juste de terminer l'orchestration du «Rondo de Stadler». Il parlait du finale de l'une de ses compositions les mieux connues, le **Concerto pour clarinette K 622**. Mozart l'entra dans son catalogue thématique peu après l'envoi de cette lettre (il suit immédiatement l'opéra *La Flûte enchantée*) et l'intitula «Ein Konzert für die Clarinette, für Hr: Stadler den Älteren...» Monsieur Stadler l'aîné s'appelait Anton (1753–1812) et Mozart l'avait rencontré en mars 1784 ; son adresse (à la clarinette et au cor de basset) lui inspira, en plus de ce concerto, le Quintette pour clarinette K 581, le Trio «Kegelstatt» pour clarinette, alto et piano K 498 et les parties obligées des arias «Parto, ma tu ben mio» et «Non più di piori» tirées de *La Clémence de Titus* créé à Prague en août 1791. On disait de Stadler qu'il jouait avec une douceur qui imitait parfaitement la voix humaine et il tira de Mozart des pages de sa musique la plus agréable.

Le Concerto pour clarinette commença sa vie comme concerto en sol pour cor de basset dont il nous reste encore un brouillon de 199 mesures. Mozart en fit une révision transposée en la, évidemment pour un type spécial de clarinette, la clarinette de basset dont Stadler jouait en concert en Europe dans les années suivant la mort de Mozart et dont on connaît la forme grâce à un dessin de l'instrument imprimé dans l'un des programmes de concert de Stadler en 1795. La clarinette basset étendait son registre grave au la (sonnant) en bas de la clé de fa (impossible sur les autres clarinettes), la tonique du concerto de Mozart. Selon la veuve de Mozart, Stadler, qui était un peu coquin, avait emporté le manuscrit autographe du concerto de Mozart avec lui pour sa tournée européenne ; Stadler avait prétendu qu'on avait volé sa valise contenant le manuscrit mais Constanze a toujours prétendu qu'il l'avait mis en gage ! L'autographe est resté perdu. Les trois premières éditions (publiées par André à Vienne, Breitkopf & Härtel à

Leipzig et Sieber à Paris) datent chacune de 1801, dix ans après le décès de Mozart, dans une version pour clarinette en la normale dont la note la plus grave est do dièse. C'est pourquoi la musique de 1801 adapte l'original probable de Mozart pour convenir à l'étendue légèrement réduite, devant ainsi transposer certains passages à l'octave supérieure pour éviter l'emploi des quatre demi-tons chromatiques graves (sonnant la, la dièse, si et do naturel). Tandis que cette version adaptée est la plus souvent jouée par les clarinettes aujourd'hui, la version enregistrée ici est entendue sur une reconstruction moderne d'une clarinette de basset.

Le traitement de la forme de ritornello comme premier mouvement de concerto surprend toujours et, dans le tutti orchestral initial du Concerto pour clarinette, nous sommes frappés par la pure vitalité de ses thèmes et textures qui empruntent joyeusement au langage de l'opéra buffa (comme le font ses concertos pour piano), faisant allusion à des personnages en succession rapide. Il s'y trouve pourtant une touche automnale, en partie grâce aux nuances de chromatisme infiltrant qui semblent déstabiliser la tonalité typiquement ensoleillée de la majeur, et en partie par l'encadrement d'une portion si importante du mouvement dans le monde sévère du contrepoint. Même le thème d'ouverture réapparaît dans un *stretto* imitatif avant la fin du tutti. Après l'entrée du soliste, notre attention est captée par les passages athlétiques sur toute l'étendue de l'instrument, passages qui décorent les contours du thème d'un déluge de doubles croches. Ce qui n'est pas si évident est à quel point plusieurs des fils thématiques du mouvement remontent aux quatre premières mesures, non de façon systématique mais grâce à l'apparition continuelle de tierces descendantes (incluant une section de développement étroitement travaillée). Nous ne pensons pas à Mozart en termes de compositeur particulièrement « monothématique » et pourtant ici, la quasi-saturation de la texture avec des tierces suggère que,

quand il en avait le goût, il pouvait rivaliser avec Haydn sur l'économie des moyens.

La délicate instrumentation de Mozart (utilisant un orchestre sans les sons stridents des hautbois et trompettes) prête à l'*Adagio* central une intimité raffinée associée curieusement à une lumineuse intensité d'expression. La fragilité particulière est également thématique. Dans l'admiration devant la maîtrise consommée des thèmes et de la forme, il est facile d'oublier que Mozart est aussi un maître du son pour lui-même. Différemment déployée, cette instrumentation délicate soutient aussi le caractère animé du finale rondo où Mozart exploite à plein la sonorité remarquablement variée de la clarinette par des contrastes extrêmes de registre, soit en annonçant un thème cantabile, en sondant prudemment le territoire ici et là avec un fragment interrogatoire de gamme chromatique, ou en bouillonnant dans le sombre registre (grave) du « chalumeau » avec un accompagnement de basse d'Alberti. Comme dans les concertos pour piano de Mozart des années 1780, la structure des refrains est innovative où des répétitions des tuttis d'ouverture entre les épisodes contrastants sont référentielles plutôt que complètes – suggérant continuellement des suites nouvelles plutôt que de répéter ce qui a eu lieu avant. Comme dans le Concerto pour piano en la majeur K 488, Mozart inclut un épisode en fa dièse mineur et, vers la fin de la sonate-rondo, il ramène certains des thèmes antérieurs dans un ordre différent, tendant à renforcer l'importance de la tonique la majeur vers la fin de cette œuvre glorieuse.

Écrit en août 1786, le **Trio pour clarinette, alto et piano** K 498 de Mozart capte parfaitement l'intimité du salon viennois – même si le mot « Kegelstatt », le titre adopté par des éditeurs ultérieurs, signifie un endroit où on joue aux quilles, c'est-à-dire allée de jeu de quilles. Il est composé, comme le concerto, pour Stadler et pour l'une des élèves de piano préférées de Mozart, Franziska

von Jacquin, la fille d'un éminent fonctionnaire dont Mozart cherchait à obtenir la protection. Mozart jouait lui-même l'alto. Le trio «Kegelstatt» est une pièce remarquable. Mozart composa évidemment d'autres trios pour la combinaison typique de violon, violoncelle et piano mais ici, on n'a pas d'instrument mélodique grave : cette fonction est exclusivement remplie par la main gauche du pianiste. Mozart surprend encore par sa concentration sur la sonorité comme moyen d'organisation de la structure. La clarinette et l'alto font un effet spécial dans deux registres superposés et leur capacité de se compléter et de se faire contraste enrichit chaque mouvement de dialogues mémorables. La plupart du temps, la clarinette ou le piano prend les rênes (au début du rondo final par exemple, la clarinette énonce le thème, puis la main droite du piano alors que l'alto passe de petits commentaires en marge). Et pourtant la présence de Mozart comme altiste dans le «Kegelstatt» est dominante. «Il» ouvre l'œuvre à l'unisson avec le piano ; partage également l'énonciation du principal thème contrastant dans le premier mouvement ; se lance dans une tirade de triolets de croches dans le trio du second mouvement ; et jalonne courageusement le territoire contrastant de do mineur dans l'épisode central du finale. Plus subtilement, «Mozart» unit l'ensemble au moyen de notes tenues ou de lignes sinueuses passant dans le reste du tissu, comme un personnage d'opéra qui apparaîtrait et réapparaîtrait pour lier l'intrigue.

Malgré des passages difficiles pour le pianiste (surtout dans le finale), suggérant que Franziska n'était pas une pianiste moyenne, et certains passages idiomatiques faisant honneur à la célèbre maîtrise de Stadler du registre du chalumeau, le trio «Kegelstatt» n'est pas une pièce particulièrement virtuose. Aucun de ses mouvements n'est ni très rapide, ni très lent ; l'uniformité relative du tempo dans la pièce au complet est très remarquable. Contrairement à certains des autres trios pour piano de Mozart, il ne se rapproche pas de façon générique au

monde du concerto. Au contraire, ses trois mouvements gardent le ton doux et intime d'une conversation, d'une manière unique dans la production de Mozart.

Le fragment de l'**Allegro pour clarinette et quatuor à cordes** en si bémol majeur K Anh. 91 [516c] de Mozart date probablement de 1787 à en juger par le filigrane dans le papier de l'autographe de 93 mesures (conservé à la Bibliothèque Nationale de Paris).

Comme le bien connu Quintette pour clarinette en la majeur K 581 terminé deux ans plus tard, le début de l'*Allegro* présente les cordes seules auxquelles la clarinette solo fait réponse, et le modèle est immédiatement répété. Dans la réexposition, les ornements notés de la mélodie de Mozart donnent un aperçu de la subtilité avec laquelle il variait peut-être les répétitions quand il jouait. Son abord narratif, comme dans les quintettes à cordes contemporains en do majeur K 515 et sol mineur K 516 est très intense avec une intégration thématique dense et une approche développementale du déploiement de l'espace musical. Une fois la section d'ouverture terminée par une solide cadence à la dominante, Mozart réintroduit le matériel d'ouverture mais cette fois il étale par-dessus une nouvelle mélodie à la clarinette juste après une mesure, refondant à la fois le contenu harmonique et la phraséologie. Le contrepoint, surtout dans le thème principal et le secondaire, souvent en alternance entre les cordes aiguës et les graves dans diverses combinaisons, domine le reste de l'exposition, ponctuée par quelques affrontements harmoniques volontairement provocants (un peu à la Schubert) et, dans la partie de clarinette, par des cascades de triolets et de doubles croches dont la forme et l'étendue originales révèlent clairement que Mozart pensait encore au cor de basset de Stadler. Comme occasionnellement dans les œuvres tardives de Mozart (la Sonate pour piano en si bémol majeur K 570 par exemple), la double barre est immédiatement suivie d'une excursion soudaine et dramatique vers les tonalités en bémols (ré bémol dans ce cas).

L'adaptation et l'achèvement habiles du fragment de Mozart par Robert Levin enregistrés ici datent de la fin des années 1960 et ajoutent au répertoire du clarinettiste moderne une œuvre d'une grande imagination qui aurait beaucoup perdu à ne pas être jouée.

© *John Irving 2013*

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

L'un des rares joueurs d'instrument à vent de niveau vraiment international, **Martin Fröst** se produit avec d'importants orchestres partout au monde dont l'orchestre du Royal Concertgebouw, l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig, l'Orchestre Symphonique de Vienne, l'Orchestre National de France, l'Orchestre Philharmonique de Los Angeles, l'Orchestre Symphonique National de Washington, l'Orchestre Philamornia, l'Orchestre Symphonique de la BBC, l'Orchestre Symphonique du NHK, l'Orchestre de Chambre d'Europe et l'Orchestre de Chambre Orpheus.

Soucieux d'étendre le répertoire existant de concerto pour clarinette, Martin Fröst s'est fait le défenseur d'œuvres contemporaines dont *Peacock Tales* d'Anders Hillborg, le concerto de Kalevi Aho (commandé pour lui par le Borletti-Buitoni Trust) et *Concerto Fantastique* de Rolf Martinsson. Il a aussi créé plusieurs concertos importants dont ceux de Krzysztof Penderecki et Bent Sørensen. Un récitaliste et chambriste passionné, Fröst joue au Wigmore Hall de Londres, au Concertgebouw d'Amsterdam, aux Konzerthaus de Berlin et de Vienne et au Laeiszhalle de Hambourg ; il est associé au Festival de Verbier depuis longtemps.

De plus en plus actif comme chef d'orchestre ces dernières années, Martin

Fröst a dirigé l'Orchestre Philharmonique d'Oslo et l'Orchestre Philharmonique Royal de Stockholm. Il est également directeur artistique du Vinterfest à Mora en Suède et du Festival international de musique de chambre à Stavanger en Norvège. Une longue liste de disques sur BIS inclut des œuvres du répertoire principal dont les concertos de Nielsen et Weber ; le récent disque de Martin Fröst « Dances to a Black Pipe » a reçu un solide appui des critiques dont un prix pour le Disque de concerto de l'année de l'International Classical Music Awards (ICMA).

Pour plus de renseignements, veuillez visiter le site www.martinfrost.se

La Deutsche Kammerphilharmonie Bremen est l'un des orchestres majeurs du monde, captivant partout son public grâce à son style unique de musique. Le chef estonien Paavo Järvi en est directeur artistique depuis 2004. Paavo Järvi et la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen ont obtenu d'énormes succès internationaux avec leur Projet Beethoven, incluant des tournées partout au monde, des enregistrements de disques et de DVD ; ils se concentrent maintenant sur les œuvres symphoniques de Robert Schumann. L'orchestre a reçu de nombreux prix pour son unique collaboration avec la Gesamtschule Bremen-Ost.

Né à Paris, **Antoine Tamestit** a étudié avec Jean Sulem, Jesse Levine et Tabea Zimmermann. Sa carrière prit son essor quand il gagna plusieurs prix convoités dont le premier prix du concours William Primrose et des Young Concert Artists International Auditions. Il est aussi lauréat du Borietti-Buitoni Trust et de New Generation Artists Scheme de la Radio 3 de la BBC. Tamestit collabore avec d'importants chefs et orchestres dont l'Orchestre Philharmonique de Vienne, l'Orchestre Symphonique de Londres, l'Orchestre Symphonique de la Radio Bavaroise et les principaux orchestres français. Un chambriste passionné, il joue en

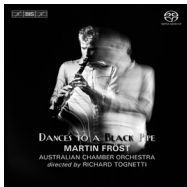
compagnie d'éminents musiciens dont ses partenaires de trio Frank Peter Zimmermann et Christian Poltéra.

Leif Ove Andsnes est né à Karmøy en Norvège en 1970 et a étudié au conservatoire de musique de Bergen. Avec sa technique supérieure et ses interprétations recherchées, il a gagné l'acclamation mondiale ; le *New York Times* l'a appelé « un pianiste d'élégance, d'énergie et de pénétration magistrales ». Leif Ove Andsnes joue des récitals et des concertos dans les grandes salles de concert du monde et avec les meilleurs orchestres en plus d'être passionné de musique de chambre et de faire des disques. Il a reçu de nombreux prix dont l'honneur le plus distingué de la Norvège – Commandeur de l'Ordre royal norvégien St-Olav.

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.

MARTIN FRÖST – SELECTED RELEASES ON BIS



DANCES TO A BLACK PIPE (BIS-1863 SACD)
Works by Copland, Hillborg, Lutosławski etc.
Australian Chamber Orchestra

WEBER – CLARINET CONCERTOS (BIS-1523 SACD)
Tapiola Sinfonietta / Jean-Jacques Kantorow

CRUSELL – THE THREE CLARINET CONCERTOS (BIS-1723 SACD)
Gothenburg SO / Okko Kamu

NIELSEN & KALEVI AHO – CLARINET CONCERTOS (BIS-1463 SACD)
Lahti SO / Osmo Vänskä

BRAHMS – CLARINET SONATAS & TRIO (BIS-1353 SACD)
Torleif Thedéen, cello · Roland Pöntinen, piano

SCHUMANN – WORKS FOR CLARINET & PIANO (BIS-944)
Roland Pöntinen, piano

FRÖST & FRIENDS (BIS-1823 SACD)
Martin Fröst plays encores
with Malena Ernman · Roland Pöntinen · Svante Henryson · Torleif Thedéen

For further information, please visit www.bis.se

Leif Ove Andsnes appears by courtesy of Sony Classical
Janine Jansen appears by courtesy of Decca Classics

INSTRUMENTARIUM

Basset clarinet: Buffet & Crampon. Mouthpiece: Kanter

B flat clarinet: Buffet 'Tosca'. Mouthpiece: Kanter

RECORDING DATA

Clarinet Concerto

Recording: July 2010 at the Kammer-Philharmonie, Bremen, Germany
Producer: Hans Kipfer
Sound engineer: Fabian Frank

Equipment: Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
MADI optical cabling; Yamaha 02R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 44.1 kHz / 24-bit

Chamber Works

Recording: **"Kegelstatt" Trio:** July 2012 at Jar kirke, Jar, Norway
Allegro, K Anh. 91: February 2013 at Grünewaldsalen, Stockholm Concert Hall, Sweden
Producer and sound engineer: Hans Kipfer

Equipment: Neumann microphones; RME Octamic D microphone preamplifier and high resolution A/D converter;
Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation; B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones
Original format: 96 kHz / 24-bit

Post-production: Editing: Elisabeth Kemper, Hans Kipfer
Mixing: Hans Kipfer

Executive producer: Robert Suff

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © John Irving 2013
Translations: Horst A. Scholz (German); Arlette Lemieux-Chené (French)
Cover photography: © Mats Bäcker
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.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40
info@bis.se www.bis.se

BIS-1893 SACD © & © 2013, BIS Records AB, Åkersberga.



BIS-1893