

BIS



# MOZART OVERTURES

KÖLNER AKADEMIE · MICHAEL ALEXANDER WILLENS

# MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

## Overtures

- |    |   |      |
|----|---|------|
| 1  | Ascanio in Alba, KV 111 (1771)                              | 3'15 |
| 2  | Idomeneo, re di Creta, KV 366 (1781)                        | 4'43 |
| 3  | Le nozze di Figaro, KV 492 (1786)                           | 4'25 |
| 4  | Die Entführung aus dem Serail, KV 384 (1782)                | 5'27 |
| 5  | Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti, KV 588 (1789) | 4'18 |
| 6  | Der Schauspieldirektor, KV 486 (1786)                       | 4'21 |
| 7  | Mitridate, re di Ponto, KV 87 (1770)                        | 5'15 |
| 8  | La finta giardiniera, KV 196 (1774)                         | 4'32 |
| 9  | Don Giovanni, ossia Il dissoluto punito, KV 527 (1787)      | 5'57 |
| 10 | Lucio Silla, KV 135 (1772)                                  | 7'10 |
| 11 | La Clemenza di Tito, KV 621 (1791)                          | 4'33 |
| 12 | Die Zauberflöte, KV 620 (1791)                              | 6'49 |

TT: 62'26

Kölner Akademie

Michael Alexander Willens *conductor*

The overtures to Mozart's later operas represented on this disc contain some of his most famous music, as familiar from the concert hall as from the opera stage. Collectively, the overtures to *Idomeneo* KV 366, *Le Nozze di Figaro* KV 492, *Don Giovanni* KV 527, *Così fan tutte* KV 588, *Die Zauberflöte* KV 620 and *La Clemenza di Tito* KV 621 (arguably the culmination of his work in the genre of *opera seria*) display an unsurpassed ability to capture the audience's attention in characterful music brilliantly orchestrated. In these overtures, Mozart prefigures the action that follows in various ways, whether through quotation of themes subsequently heard from the stage or through the general musical style or idiom; to create the sense of a dramatic situation in advance of any stage action; and to introduce the idea of dialogue as a narrative means (prefiguring the sung drama itself). He achieves this principally through the contrast of textures: winds versus strings, for instance (and especially through the soloistic deployment of woodwind); or tutti versus solo; through the dynamic tension created by a gradual build-up of sound towards a climax; or through the strategic use of silence as a way of creating suspense – among the most memorable examples being the very opening of *Don Giovanni*, and of *Die Zauberflöte*.

Originating perhaps in Renaissance court entertainments as instrumental 'sinfonias' preceding the main action (spoken or sung, and frequently including dance), the 'overture' had stabilised in its meaning by the mid 17th-century as a piece of orchestral music designed to precede a full-scale dramatic work. Among the different approaches, two stood out: the French 'ouverture' consisting of a slow opening section followed by a quicker one of some brilliance, possibly contrapuntal in nature; and the Italian overture (frequently entitled *sinfonia*) which tended towards a tripartite scheme (fast-slow-fast). By the middle of the 18th century, the Italian version had become dominant (and was the model closest to Mozart's practice). The first of its three sections had typically become more extended, and the

latter two were eventually dropped altogether in favour of a continuous fast movement approximating to sonata form without a central development (as in Mozart's *Ascanio in Alba*, 1771), occasionally – as, for instance in Mozart's *Così fan tutte* – preceded by a brief slow introduction, and sometimes – as in *Don Giovanni* – by a rather longer one in the manner of a symphonic introduction. Essentially, this was the overture as Mozart inherited and employed it in his operas and which was to become standard practice in operas from c. 1780–1820. Whereas his *opera seria* overtures (*Idomeneo*, for instance) adopted a musical language that set in general terms the tone for the earnest, solemn events that would follow, his overtures to *Don Giovanni* and *Così fan tutte* include actual quotations from the operas that they precede (this is also true of his Singspiel *Die Zauberflöte*). Towards the end of the 18th century, some very popular opera overtures were detached from the operas and performed as standalone orchestral works – sometimes with essential adaptations such as a closing cadence in cases where the overture originally flowed straight into the opera's opening scene. This trend was further popularised by wind band (Harmonie) arrangements of overtures such as that to *Don Giovanni*, feeding into the gradual emergence of a civic concert culture during the early 19th century, for which orchestral 'concert overtures' were composed as wholly independent pieces – following the Mozartian sonata-form model but without a specific title. From this, it was but a small step to the well-known Romantic genre of concert overture most often associated with Mendelssohn (*The Hebrides* or *Meeresstille und glückliche Fahrt*, for example).

The ceremonial serenata *Ascanio in Alba*, KV 111, was composed for the occasion of the marriage in Milan of Maria Theresia's son, Archduke Ferdinand, to Princess Maria Beatrice d'Este in October 1771. Described as a 'festa teatrale' in the libretto book, it was quickly written (the recitatives were completed within about a fortnight) and first performed on 17th October, the day after the wedding. The

imperial court's faith in the young Mozart was evidently inspired by the great success the previous year of *Mitridate, re di Ponto*, KV 87, first performed at the Teatro Regio Ducale on 26th December, the opening day of the St Stephen's carnival season. There were no fewer than 22 performances. It seems that Mozart had a hard time pleasing his singers – a good number of drafts of the more virtuosic arias survive, in which Mozart demonstrates his capacity to tailor the vocal line to the particular characteristics of the principal tenor especially (who arrived late at rehearsals, causing mayhem, and eventually preferred to replace one of Mozart's arias with one by Gasparini). The slow central movement of the overture includes a prominent lombardic ('Scotch snap') rhythm, a signal that the young composer was au fait with current style galant musical fingerprints popularised by Johann Christian Bach, whose music he greatly admired.

Commissioned by the Munich Court Theatre for the 1775 Carnival, *La finta giardiniera*, KV 196, received the first of only three performances on 13th January that year. Nevertheless, it contains in embryo all the main ingredients of his later operatic mastery, whether in the skilful handling of ensembles, the dramatic characterisation of the vocal lines or the colour and subtlety of the orchestration (frequently featuring woodwind solos) that is immediately on display in the overture (the second section of which, *Andante grazioso*, for strings alone, displays Mozart's ability to set a pastoral tone in contrast to the fanfare-like opening.

Two years after *Mitridate* (which proved a success, despite differences of opinion between composer and singers), Mozart provided another new opera for the Teatro Regio Ducale, opening the 1772–73 season. The contract for *Lucio Silla*, KV 135, specified quite precise timescales for the composition of the work in autumn 1772; the overture (in this case, in three movements, fast-slow-fast) and recitatives were composed first (a typical practice), then arias crafted to the vocal qualities of the principal singers who arrived for rehearsals during November. *Lucio Silla* is

widely regarded as Mozart's first operatic masterpiece (according to the contract, Mozart's fee had increased by some 30% since 1770!); it received 26 performances during the two months from its première, and his proud father, Leopold, enthusiastically reported its success in letters home to Salzburg.

We have a huge quantity of surviving correspondence between Mozart and his father surrounding the genesis of his famous Turkish opera, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384. In his letter of 26th September 1781 he states that it is 'fairly short, constantly alternating between *forte* and *piano*... the *forte* sections are full of Turkish music' (meaning not only triangle, cymbals and drums, but the harmonic and rhythmic style of writing). Indeed, the orchestral forces for *Die Entführung* are more colourful than he ever used elsewhere, including also basset horns, piccolo and a large brass complement. It proved immensely popular following its first performance at the Burgtheater in Vienna on 16th July 1782 – so popular, in fact, that he told his father shortly afterwards that he needed urgently to make a wind band arrangement 'otherwise someone else will beat me to it, and take the profits'; sadly, no such arrangement by Mozart has survived.

An 'opera about an opera', *Der Schauspieldirektor*, KV 486, is a one-act farce ridiculing the antics of an incompetent impresario. Described by its librettist, Johann Gottlieb Stephanie, as an 'occasional work', it was expressly commissioned by Emperor Joseph II to be performed alongside Salieri's *Prima la musica, poi le parole* as a demonstration of German opera at the Schönbrunn Palace in Vienna on 7th February 1786; three more public performances followed. The comedic element of this Singspiel, mixing sung and spoken elements, is apparent from the very start of the overture with its slightly lopsided phrase-lengths emphasised by stark dynamic contrasts. Soloistic wind writing (including for clarinets) is a prominent feature that was later to become a hallmark of Mozart's operatic overtures. Remarkably, Mozart composed *Der Schauspieldirektor* during the preparations that year

for *Le Nozze di Figaro* (première at Vienna's Burgtheater on 1st May 1786), demonstrating his uncanny ability to control multiple projects simultaneously.

© **John Irving 2023**

The **Kölner Akademie** takes its audiences on a journey through classical music: expressive, virtuosic and exact in every detail. This unique period-instrument ensemble, under the artistic direction of its internationally renowned conductor Michael Alexander Willens, has a broad repertoire ranging from baroque works via Beethoven and Brahms to contemporary music, and has been awarded numerous prizes. Performances at international festivals, live television and radio broadcasts in connection with its highly acclaimed discs – notably world première recordings of music by lesser-known composers – have made the Kölner Akademie well-known far beyond its national borders.

<https://koelnerakademie.de>

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

In addition to standard repertoire, Michael Alexander Willens is dedicated to

performing works by lesser-known contemporary American composers and has conducted several world premières, many of which have been broadcast live or filmed for television. He is also keenly interested in bringing neglected music from the past to the fore and has made more than seventy world première recordings featuring such works as well as performing them in concert. Besides his commitment to the Kölner Akademie, Michael Alexander Willens has guest-conducted orchestras in Germany, France, Poland, the Netherlands, Brazil, Canada and Israel.  
<https://michael-alexander-willens.com>

## Kölner Akademie

### Flute

Pablo Sosa  
Sophia Aretz

### Piccolo

Aysha Wills

### Oboe

Christopher Palameta  
Mathieu Loux

### Clarinet

Michael Reich  
Sebastian Kürzl

### Bassoon

Yukiko Murakami  
Fezy Çokgez

### Horn

Gerard Serrano Garcia  
Dario Rosenberger

### Trumpet

Hannes Rux-Brachtendorf  
Astrid Brachtendorf  
Sebastian Hensiek

### Trombone

Alexander Brungert  
Christian Vosseler  
Uwe Haase

### Timpani

Rafael Klepsch

### Percussion

Mark Gösemaker  
Marco Müller-Stashik  
Ralf Zartmann

### Violin I

Antonio De Sarlo *leader*  
Hsu-Mo Chien  
Lalita Svete  
Berit Saskia Brüntjen  
Jorge Llamas Muñoz  
Kaori Kobayashi  
Emilija Kortus

### Violin II

Bruno van Esseveld  
Tamami Sakanaga  
Alexandre Turmel  
Katarina Todorovic  
Lorena Padrón Ortiz  
Maria Garcia Sanchez

### Viola

Rafael Roth  
Francesca Venturi Ferriolo  
Iván Sáez Schwartz  
Alaia Ferran

### Cello

Nicola Paoli  
Julie Maas-Reimers  
Candela Gómez Bonet

### Double Bass

David Sinclair  
Miguel Angel Ibañez Torres



Die auf dieser SACD versammelten Ouvertüren zu Mozarts späteren Opern enthalten einige seiner berühmtesten Werke, die im Konzertsaal ebenso bekannt sind wie auf der Opernbühne. Die Ouvertüren zu *Idomeneo* KV 366, *Le Nozze di Figaro* KV 492, *Don Giovanni* KV 527, *Così fan tutte* KV 588, *Die Zauberflöte* KV 620 und *La Clemenza di Tito* KV 621 (wohl der Höhepunkt seines Schaffens in der Gattung der *Opera seria*) zeigen eine unübertroffene Fähigkeit, die Aufmerksamkeit des Publikums mit charaktervoller, brillant instrumentierter Musik zu fesseln. In diesen Ouvertüren nimmt Mozart die nachfolgende Handlung auf verschiedene Weise vorweg, sei es durch das Zitieren von Themen, die später auf der Bühne zu hören sind, oder durch den allgemeinen musikalischen Stil oder das Idiom; er schafft das Gefühl einer dramatischen Situation im Vorfeld der Bühnenhandlung und führt die Idee des Dialogs als erzählerisches Mittel ein (und nimmt damit das gesungene Drama selbst vorweg). Er erreicht dies hauptsächlich durch den Kontrast von Texturen: Bläser gegen Streicher, zum Beispiel (und besonders durch den solistischen Einsatz von Holzbläsern); oder Tutti gegen Solo; durch die dynamische Spannung, die durch einen allmählichen Klangaufbau zu einem Höhepunkt hin erzeugt wird; oder durch den strategischen Einsatz von Stille als Mittel zur Erzeugung von Spannung – zu den einprägsamsten Beispielen gehören der Beginn von *Don Giovanni* und von *Die Zauberflöte*.

Die „Ouvertüre“ hatte ihren Ursprung möglicherweise in den Hofunterhaltungen der Renaissance als instrumentale „Sinfonien“, die der Haupthandlung (gesprochen oder gesungen und häufig mit Tanz) vorausgingen. Mitte des 17. Jahrhunderts hatte sich die „Ouvertüre“ in ihrer Bedeutung als ein Stück Orchestermusik stabilisiert, das einem umfangreichen dramatischen Werk vorausgehen sollte. Unter den verschiedenen Ansätzen ragen zwei heraus: die französische Ouvertüre, die aus einem langsamen Anfangsteil besteht, auf den ein schnellerer, möglicherweise kontrapunktischer Teil folgt, und die italienische Ouvertüre (häufig mit dem Titel „Sin-

fonia“), die zu einem dreiteiligen Schema (schnell-langsam-schnell) tendiert. In der Mitte des 18. Jahrhunderts hatte sich die italienische Version durchgesetzt (dies war das Modell, das der Praxis Mozarts am nächsten kam). Der erste der drei Abschnitte wurde in der Regel ausgedehnter, und die beiden letzteren wurden schließlich ganz zugunsten eines durchgehenden schnellen Satzes fallen gelassen, der sich der Sonatenform ohne zentrale Durchführung annähert (wie in Mozarts *Ascanio in Alba*, 1771), dem gelegentlich – wie etwa in Mozarts *Così fan tutte* – eine kurze langsame Einleitung vorausgeht, und manchmal – wie in *Don Giovanni* – eine etwas längere in der Art einer symphonischen Einleitung. Dies war im Wesentlichen die Ouvertüre, wie sie Mozart übernahm und in seinen Opern einsetzte und wie sie in den Opern von ca. 1780–1820 zum Standard werden sollte. Während seine *Operaserial*-Ouvertüren (z. B. *Idomeneo*) eine musikalische Sprache verwenden, die in allgemeiner Form den Ton für die ernstesten, feierlichen Ereignisse angibt, die folgen werden, enthalten seine Ouvertüren zu *Don Giovanni* und *Così fan tutte* tatsächliche Zitate aus den Opern, denen sie vorausgehen (dies gilt auch für sein Singspiel *Die Zauberflöte*). Gegen Ende des 18. Jahrhunderts wurden einige sehr populäre Opern-ouvertüren aus den Opern herausgelöst und als eigenständige Orchesterwerke aufgeführt – manchmal mit wesentlichen Anpassungen wie einer Schlusskadenz in Fällen, in denen die Ouvertüre ursprünglich direkt in die Eröffnungsszene der Oper übergang. Dieser Trend wurde durch Harmonie-Bearbeitungen von Ouvertüren wie der zu *Don Giovanni* weiter gefördert und führte im frühen 19. Jahrhundert zur allmählichen Entstehung einer bürgerlichen Konzertkultur, für die Orchester-, „Konzert-Ouvertüren“ als völlig eigenständige Stücke komponiert wurden – nach dem Vorbild der Mozartschen Sonatenform, aber ohne spezifischen Titel. Von hier aus war es nur noch ein kleiner Schritt zur bekannten romantischen Gattung der Konzertouvertüre, die meist mit Mendelssohn in Verbindung gebracht wird (z. B. *Die Hebriden* oder *Meeresstille und glückliche Fahrt*).

Die feierliche Serenata *Ascanio in Alba*, KV 111, wurde anlässlich der Hochzeit von Maria Theresias Sohn, Erzherzog Ferdinand, mit Prinzessin Maria Beatrice d'Este in Mailand im Oktober 1771 komponiert. Im Libretto als *festa teatrale* beschrieben, wurde es schnell geschrieben (die Rezitative waren innerhalb von etwa zwei Wochen fertig) und am 17. Oktober, dem Tag nach der Hochzeit, uraufgeführt. Das Vertrauen des kaiserlichen Hofes in den jungen Mozart wurde offensichtlich durch den großen Erfolg von *Mitridate, re di Ponto*, KV 87, inspiriert, das am 26. Dezember, dem Tag der Eröffnung der Karnevalssaison von St. Stephan, im Teatro Regio Ducale uraufgeführt wurde. Es gab nicht weniger als 22 Aufführungen. Es scheint, dass es Mozart schwer fiel, seine Sänger zufrieden zu stellen – es sind zahlreiche Entwürfe der virtuoserer Arien erhalten, in denen Mozart seine Fähigkeit unter Beweis stellt, die Gesangslinie auf die Besonderheiten des Solotenors zuzuschneiden (der zu spät zu den Proben kam, was ein Chaos verursachte, und es schließlich vorzog, eine der Arien von Mozart durch eine von Gasparini zu ersetzen). Der langsame Mittelsatz der Ouvertüre enthält einen ausgeprägten lombardischen („schottischen“) Rhythmus, ein Zeichen dafür, dass der junge Komponist mit den musikalischen Fingerabdrücken des aktuellen galanten Stils vertraut war, der von Johann Christian Bach, dessen Musik er sehr bewunderte, verbreitet wurde.

*La finta giardiniera*, KV 196, wurde vom Münchner Hoftheater für den Fasching 1775 in Auftrag gegeben und erlebte am 13. Januar desselben Jahres die erste von nur drei Aufführungen. Nichtsdestotrotz enthält es im Kern alle Hauptbestandteile seiner späteren Opernbherrschaft, sei es in der geschickten Handhabung der Ensembles, der dramatischen Charakterisierung der Gesangslinien oder der Farbigkeit und Subtilität der Orchestrierung (häufig mit Holzbläsersoli), die sich sofort in der Ouvertüre zeigt. Deren zweiter Teil, *Andante grazioso*, für Streicher allein, illustriert Mozarts Fähigkeit, einen pastoralen Ton in Kontrast zur fanfarenartigen Eröffnung zu setzen.

Kölner Akademie · Michael Alexander Willens

Photo: © Wolfgang Burat





Zwei Jahre nach *Mitridate* (das sich trotz Meinungsverschiedenheiten zwischen Komponist und Sängern als Erfolg erwies) lieferte Mozart eine weitere neue Oper für das Teatro Regio Ducale und eröffnete damit die Spielzeit 1772–73. Der Vertrag für *Lucio Silla*, KV 135, gab einen ziemlich genauen Zeitplan für die Komposition des Werks im Herbst 1772 vor; zuerst wurden die Ouvertüre (in diesem Fall in drei Sätzen, schnell-langsam-schnell) und die Rezitative komponiert (eine typische Praxis), dann die Arien, die auf die stimmlichen Qualitäten der Hauptsänger abgestimmt waren, die im November zu den Proben eintrafen. *Lucio Silla* gilt weithin als Mozarts erstes Opernmeisterwerk (laut Vertrag war Mozarts Honorar seit 1770 um etwa 30 % gestiegen!); in den zwei Monaten nach der Uraufführung gab es 26 weitere Aufführungen, und sein stolzer Vater Leopold berichtete in Briefen nach Salzburg begeistert von seinem Erfolg.

Zwischen Mozart und seinem Vater ist eine umfangreiche Korrespondenz über die Entstehung seiner berühmten türkischen Oper *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, überliefert. In seinem Brief vom 26. September 1781 schreibt er, die Oper sei „ziemlich kurz, wechselt immer mit Forte und Piano ab, wo beim Forte allzeit die türkische Musik einfällt [...]“ (womit er nicht nur Triangel, Zimbeln und Trommeln, sondern auch den harmonischen und rhythmischen Schreibstil meint). In der Tat ist die Orchesterbesetzung für *Die Entführung* farbenfroher, als er sie je in anderen Werken verwendet hat, und umfasst auch Bassethörner, Piccoloflöte und eine große Bläserbesetzung. Nach der Uraufführung am 16. Juli 1782 im Wiener Burgtheater erwies sich das Werk als äußerst populär – so populär, dass er kurz darauf zu seinem Vater sagte, er müsse dringend ein Blasorchester-Arrangement machen, „sonst kommt mir einer zuvor und hat anstatt meiner den Prosit davon“; leider ist kein solches Arrangement von Mozart erhalten geblieben.

*Der Schauspieldirektor*, KV 486, ist eine „Oper über eine Oper“, eine einaktige Farce, die sich über die Eskapaden eines unfähigen Impresarios lustig macht. Vom

Librettisten Johann Gottlieb Stephanie als „Gelegenheitswerk“ bezeichnet, wurde es ausdrücklich von Kaiser Joseph II. in Auftrag gegeben, um am 7. Februar 1786 neben Salieris *Prima la musica, poi le parole* als Demonstration der deutschen Oper im Schloss Schönbrunn in Wien aufgeführt zu werden; drei weitere öffentliche Aufführungen folgten. Das komödiantische Element dieses Singspiels, das gesungene und gesprochene Elemente mischt, wird gleich zu Beginn der Ouvertüre mit ihren leicht schiefen Phrasenlängen deutlich, die durch starke dynamische Kontraste betont werden. Solistische Bläsersätze (auch für Klarinetten) sind ein herausragendes Merkmal, das später zu einem Markenzeichen von Mozarts Opernouvertüren werden sollte. Bemerkenswerterweise komponierte Mozart *Der Schauspieldirektor* während der Vorbereitungen für *Le Nozze di Figaro* (ur aufgeführt am 1. Mai 1786 im Wiener Burgtheater) und bewies damit seine unheimliche Fähigkeit, mehrere Projekte gleichzeitig zu steuern.

© *John Irving 2023*

Die **Kölner Akademie** nimmt ihre Zuhörer mit auf eine Reise durch die klassische Musik – ausdrucksstark, virtuos und pointiert bis ins Detail. Dieses einzigartige Originalklang-Ensemble unter der Künstlerischen Leitung des international renommierten Dirigenten Michael Alexander Willens verfügt über ein breit gefächertes Repertoire, das von Barockwerken über Beethoven und Brahms bis hin zu zeitgenössischer Musik reicht, und wurde mit zahlreichen Preisen ausgezeichnet. Auftritte bei internationalen Festivals, Live-Übertragungen in Fernsehen und Rundfunk sowie seine vielbeachteten Einspielungen – vor allem Erstaufnahmen unvertrauterer Komponisten – haben die Kölner Akademie weit über die Landesgrenzen hinaus bekannt gemacht.

<https://koelnerakademie.de>

**Michael Alexander Willens**, der Künstlerische Leiter der Kölner Akademie, studierte bei John Nelson an der Juilliard School in New York und schloss mit Auszeichnung ab. Er setzte sein Studium bei Jacques-Louis Monod, Harold Farbermann und Leonard Bernstein in Tanglewood fort. Mit seiner breitgefächerten musikalischen Erfahrung verfügt Michael Alexander Willens über außergewöhnliche Kenntnis und Vertrautheit im Umgang mit Aufführungstraditionen vom Barock über Klassik und Romantik bis hin zur zeitgenössischen Musik sowie der Jazz- und Popmusik. Er hat Konzerte bei bedeutenden Festivals in Europa, Südamerika, den USA und in Asien dirigiert und dafür höchste Anerkennung erhalten, wie etwa von *Gramophone*: „Willens gelingt eine unfehlbar stilvolle und erfreuliche Interpretation“.

Über das Standardrepertoire hinaus widmet sich Willens der Aufführung von weniger bekannten zeitgenössischen amerikanischen Komponisten. Er hat zahlreiche Uraufführungen dirigiert, von denen viele von Rundfunk und TV aufgezeichnet und ausgestrahlt wurden. Außerdem ist es ihm ein besonderes Anliegen, vernachlässigte Musik der Vergangenheit in den Fokus zu rücken; er hat mehr als siebzig Ersteinspielungen solcher Werke vorgelegt und sie auch in Konzerten aufgeführt. Als Gastdirigent hat Michael Alexander Willens Orchester in Deutschland, Frankreich, Polen, den Niederlanden, Brasilien, Kanada und Israel geleitet.

<https://michael-alexander-willens.com>



Les ouvertures des derniers opéras de Mozart présentées sur ce disque offrent des exemples de certaines de ses œuvres les plus célèbres, aussi bien connues dans les salles de concert que sur les scènes d'opéra. Collectivement, les ouvertures d'*Idomeneo* KV 366, *Le Nozze di Figaro* KV 492, *Don Giovanni* KV 527, *Così fan tutte* KV 588, *Die Zauberflöte* KV 620 et *La Clemenza di Tito* KV 621 (sans doute le point culminant de son œuvre dans le genre de l'*opera seria*) démontrent une capacité inégalée à capter l'attention de l'auditoire dans une musique de caractère brillamment orchestrée. Dans ces ouvertures, Mozart préfigure l'action qui suivra de diverses manières, que ce soit par la citation de thèmes entendus ultérieurement sur scène ou par le style ou l'idiome musical général, afin de créer une impression de situation dramatique avant toute action sur scène et d'introduire l'idée du dialogue en tant que moyen narratif (préfigurant le drame chanté lui-même). Il y parvient principalement par le contraste des textures : vents contre cordes, par exemple (et en particulier par le déploiement soliste des bois) ; ou tutti contre solo ; par la tension dynamique créée par une montée progressive du son vers un point culminant ; ou par l'utilisation stratégique du silence comme moyen de créer le suspense – parmi les exemples les plus mémorables, citons le tout début de *Don Giovanni* et de *Die Zauberflöte*.

Peut-être née dans les divertissements de cour de la Renaissance sous la forme de « sinfonias » instrumentales précédant l'action principale (parlée ou chantée, et comprenant souvent des danses), l'« ouverture » s'est stabilisée au milieu du XVII<sup>e</sup> siècle en tant que pièce de musique orchestrale destinée à précéder une œuvre dramatique de grande envergure. Parmi les différentes approches, deux se distinguent : l'ouverture française, qui consiste en une section initiale lente suivie d'une section plus rapide et plus brillante, éventuellement de nature contrapuntique, et l'ouverture italienne (souvent intitulée *sinfonia*), qui tend vers un schéma tripartite (rapide-lent-rapide). Au milieu du XVIII<sup>e</sup> siècle, la version italienne était devenue domi-

nante (et était le modèle le plus proche de la pratique de Mozart). La première de ses trois sections s'est généralement développée, et les deux dernières ont finalement été abandonnées au profit d'un mouvement rapide continu proche de la forme sonate sans développement central (comme dans *Ascanio in Alba*, 1771), parfois – comme par exemple dans *Così fan tutte* – précédé d'une brève introduction lente, et parfois – comme dans *Don Giovanni* – d'une introduction plus longue, à la manière d'une introduction symphonique. Il s'agit essentiellement de l'ouverture telle que Mozart l'a apprise puis employée dans ses opéras, et qui allait devenir une pratique courante dans les opéras d'autres compositeurs entre 1780 et 1820. Alors que ses ouvertures d'*opera seria* (*Idomeneo*, par exemple) adoptaient un langage musical qui donnait en termes généraux le ton des événements sérieux et solennels qui allaient suivre, ses ouvertures de *Don Giovanni* et de *Così fan tutte* contiennent de véritables citations des opéras qu'elles précèdent (c'est également le cas de son singspiel *Die Zauberflöte*). Vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, certaines ouvertures d'opéras très populaires ont été détachées des opéras et jouées en tant qu'œuvres orchestrales autonomes nécessitant parfois des adaptations telles qu'une cadence finale dans les cas où l'ouverture se fondait à l'origine directement dans la scène d'ouverture de l'opéra. Cette tendance a été popularisée par les arrangements pour orchestre d'harmonie d'ouvertures telles que celle de *Don Giovanni*, alimentant l'émergence progressive d'une culture de concert public au début du XIX<sup>e</sup> siècle pour laquelle les « ouvertures de concert » orchestrales étaient composées comme des pièces totalement indépendantes – sur le modèle de la forme sonate mozartienne, mais sans titre spécifique. De là, il n'y avait qu'un pas vers le genre romantique bien connu de l'ouverture de concert, le plus souvent associé à Mendelssohn (*Les Hébrides* ou *Meeresstille und glückliche Fahrt*, par exemple).

La *serenata* théâtrale *Ascanio in Alba*, KV 111, a été composée à l'occasion du mariage à Milan du fils de Marie-Thérèse, l'archiduc Ferdinand, avec la princesse

Marie-Béatrice d'Este en octobre 1771. Décrite comme une *festa teatrale* dans le livret, elle a été écrite rapidement (les récitatifs ont été achevés en l'espace d'une quinzaine de jours) et créée le 17 octobre, le lendemain du mariage. La confiance de la cour impériale dans le jeune Mozart était évidemment inspirée par le grand succès remporté l'année précédente par *Mitridate, re di Ponto*, KV 87, créé au Teatro Regio Ducale à Milan le 26 décembre, jour de l'ouverture de la saison du carnaval de Saint-Étienne. Il n'y eut pas moins de 22 représentations. Il semble que Mozart ait eu du mal à plaire à ses chanteurs – un bon nombre de brouillons des airs les plus virtuoses subsistent, dans lesquels Mozart démontre sa capacité à adapter la ligne vocale aux caractéristiques particulières du ténor principal en particulier (qui arrivait en retard aux répétitions, provoquant la pagaille, et qui a finalement préféré remplacer un des airs de Mozart par un air de Gasparini). Le mouvement central lent de l'ouverture comprend un rythme lombard prééminent (« scotch snap »), signe que le jeune compositeur était au courant des empreintes musicales du style galant de l'époque popularisé par Johann Christian Bach, dont il admirait beaucoup la musique.

Commandée par le théâtre de la cour de Munich pour le carnaval de 1775, *La finta giardiniera*, KV 196, a reçu la première de seulement trois représentations le 13 janvier de cette année-là. L'œuvre contient néanmoins en germe tous les principaux ingrédients de sa future maîtrise opératique, qu'il s'agisse du traitement habile des ensembles, de la caractérisation dramatique des lignes vocales ou de la couleur et de la subtilité de l'orchestration (qui comporte souvent des solos aux bois) qui se manifeste immédiatement dans l'ouverture (dont la deuxième section, *Andante grazioso*, pour cordes seules, montre la capacité de Mozart à donner un ton pastoral en contraste avec l'ouverture en forme de fanfare).

Deux ans après *Mitridate* (qui fut un succès, malgré les divergences d'opinion entre le compositeur et les chanteurs), Mozart fournit un nouvel opéra au Teatro

Regio Ducale, en ouverture de la saison 1772–73. Le contrat pour *Lucio Silla*, KV 135, spécifie des délais assez précis pour la composition de l'œuvre à l'automne 1772 ; l'ouverture (ici en trois mouvements, rapide-lent-rapide) et les récitatifs ont été composés en premier (une pratique courante), puis les airs adaptés aux qualités vocales des principaux chanteurs qui arrivèrent pour les répétitions au cours du mois de novembre. *Lucio Silla* est largement considéré comme le premier chef-d'œuvre opératique de Mozart (selon le contrat, le cachet de Mozart avait augmenté d'environ 30 % depuis 1770 !). Il a été joué 26 fois au cours des deux mois qui ont suivi sa création, et son père, Léopold, fier de son fils, a rapporté avec enthousiasme son succès dans des lettres adressées à Salzbourg.

Nous disposons d'une correspondance considérable entre Mozart et son père concernant la genèse de son célèbre opéra turc, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384. Dans sa lettre du 26 septembre 1781, il déclare que l'opéra est « assez court, alternant constamment entre *forte* et *piano* [...] les sections *forte* sont pleines de musique turque » (c'est-à-dire non seulement le triangle, les cymbales et les tambours, mais aussi le style harmonique et rythmique de l'écriture). En effet, les forces orchestrales utilisées pour *Die Entführung* sont plus colorées qu'il ne l'a jamais fait ailleurs, puisqu'elles comprennent également des cors de basset, un piccolo et un grand nombre de cuivres. L'œuvre connut un immense succès après sa première représentation au Burgtheater de Vienne le 16 juillet 1782 – un tel succès, en fait, que Mozart déclara peu après à son père qu'il devait d'urgence réaliser un arrangement pour orchestre d'harmonie « sinon quelqu'un d'autre me devancera et touchera les bénéfices ». Malheureusement, aucun arrangement de ce type réalisé par Mozart ne nous est parvenu.

« Opéra sur un opéra », *Der Schauspieldirektor*, KV 486, est une farce en un acte qui ridiculise les frasques d'un impresario incompetent. Décrit par son librettiste, Johann Gottlieb Stephanie, comme une « œuvre de circonstance », il a été ex-

pressément commandé par l'empereur Joseph II pour être joué aux côtés de *Prima la musica, poi le parole* de Salieri en tant que démonstration de l'opéra allemand au palais de Schönbrunn à Vienne le 7 février 1786 ; trois autres représentations publiques ont suivi. L'aspect comique de ce singspiel, qui mêle éléments chantés et parlés, apparaît dès le début de l'ouverture, avec des longueurs de phrases légèrement décalées, soulignées par des contrastes dynamiques marqués. L'écriture soliste pour les vents (y compris pour les clarinettes) est une caractéristique importante qui deviendra plus tard une marque de fabrique des ouvertures d'opéra de Mozart. Fait remarquable, Mozart a composé *Der Schauspieldirektor* pendant les préparatifs de la même année pour *Le Nozze di Figaro* (créé au Burgtheater de Vienne le 1<sup>er</sup> mai 1786), démontrant ainsi son étonnante capacité à mener de front plusieurs projets simultanément.

© *John Irving 2023*

La **Kölner Akademie** emmène son public dans un voyage à travers la musique classique : expressif, virtuose et précis jusque dans les moindres détails. Cet ensemble unique jouant sur instruments d'époque et placé sous la direction artistique de son chef d'orchestre de renommée internationale Michael Alexander Willens, possède un vaste répertoire s'étendant des œuvres baroques à la musique contemporaine en passant par Beethoven et Brahms et a été récompensé par de nombreux prix. Les concerts dans le cadre de festivals internationaux, les retransmissions télévisées et radiophoniques en plus de ses enregistrements très appréciés qui incluent entre autres des premières mondiales au disque de compositeurs moins connus ont contribué à la réputation du Kölner Akademie qui s'étend bien au-delà de ses frontières nationales.

<https://koelnerakademie.de>

**Michael Alexander Willens**, directeur musical du Kölner Akademie, a étudié la direction avec John Nelson à la Julliard School à New York. Il a également étudié avec Jacques-Louis Monod, Harold Farberman et Leonard Bernstein à Tanglewood ainsi que la direction de chœur avec Paul Vorwerk. L'expérience variée de Willens lui a procuré une connaissance exceptionnelle des pratiques d'interprétation du répertoire baroque, classique et romantique jusqu'à la musique contemporaine, y compris le jazz et la musique pop. Il a dirigé des concerts dans le cadre des festivals les plus importants d'Europe, d'Amérique du Nord et du Sud ainsi que d'Asie et a obtenu les meilleures critiques.

En plus du répertoire standard, Michael Alexander Willens se consacre au répertoire contemporain américain moins connu et a assuré de nombreuses créations dont plusieurs ont été radiodiffusées ou filmées pour la télévision. Il s'intéresse aussi vivement à la mise en valeur de la musique négligée du passé et a réalisé plus de 70 enregistrements en première mondiale de telles œuvres, en plus de les présenter en concert. En plus de son travail avec le Kölner Akademie, Michael Alexander Willens s'est produit à titre de chef invité en Allemagne, en France, en Hollande, au Brésil, au Canada et en Israël.

*<https://michael-alexander-willens.com>*

The music on BIS's Hybrid SACDs 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 channels are recorded using the full frequency range, with no separate bass channel added. If your sub-woofer is switched on, however, most systems will also automatically feed the bass signal coming from the other channels into it. In the case of systems with limited bass reproduction, this may be of benefit to your listening experience.

#### **Recording Data**

Recording: 2nd–4th September 2022 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany  
Producer: Hans Kipfer (Take5 Music Production)  
Sound engineer: Christian Starke

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

Post-production: Editing and mixing: Hans Kipfer

Executive producers: Robert Suff (BIS) / Jochen Hubmacher (Deutschlandfunk)

#### **Booklet and Graphic Design**

Cover text: © John Irving 2023  
Translations: Anna Lamberti (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Photo of Michael Alexander Willens: © Clärchen Baus  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

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

BIS-2062 © & © 2023, Deutschlandradio / BIS Records AB, Sweden

