



# MOZART *PIANO CONCERTOS*

Nos 20 in D minor & 27 in B flat major

**RONALD BRAUTIGAM** *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS



## MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

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

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

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

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

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

TT: 53'34

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

DIE KÖLNER AKADEMIE

MICHAEL ALEXANDER WILLENS *conductor*

### INSTRUMENTARIUM

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© John Irving 2013

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

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

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

*For further information please visit [www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)*



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

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

*For further information please visit [www.koelnerakademie.com](http://www.koelnerakademie.com)*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© John Irving 2013

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine Zusammenarbeit mit BIS. Zu den mehr als 50 seither veröffentlichten Einspielungen zählen Mendelssohns Klavierkonzerte sowie sämtliche Klavierwerke von Mozart und Haydn, gespielt auf dem Fortepiano. Über seine Einspielung der Klaviersolomusik Beethovens – ebenfalls auf dem Hammerklavier – schrieb die amerikanische Zeitschrift *Fanfare*: „Ein Beethoven-Klaviersonatenzyklus, der die Idee, diese Musik auf modernen Instrumenten zu spielen, grundsätzlich in Frage stellt: ein stilistischer Paradigmenwechsel.“ Sein Zyklus mit Beethovens Klavierkonzerten auf modernem Klavier wurde ebenfalls mit exzellenten Kritiken bedacht; die sukzessiv erschienenen CDs erhielten mehrere Auszeichnungen, u.a. einen MIDEM Classical Award 2010.

*Weitere Informationen finden Sie auf [www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)*



**Die Kölner Akademie** ist ein einzigartiges Ensemble mit Sitz in Köln, das Musik des 17. bis 21. Jahrhunderts auf modernen sowie historischen Instrumenten aufführt – mit eigenem Chor und international renommierten Gastsolisten. Das Ensemble ist bestrebt, sehr nahe an den Vorstellungen des Komponisten zu bleiben, indem es bei jedem Werk historische Sitzordnungen, kritische Editionen und adäquate Besetzungen berücksichtigt. Die Kölner Akademie hat höchste Anerkennung für seine Aufführungen bei bedeutenden internationalen Festivals erhalten. Viele dieser Aufführungen wurden live im Radio gesendet, etliche für das Fernsehen aufgezeichnet. Die zahlreichen Ersteinstrumentierungen der Kölner Akademie sind mit Auszeichnungen und höchstem Lob bedacht worden. Künftige Konzertplanungen beinhalten Tourneen nach Asien.

*Weitere Informationen finden Sie auf [www.koelnerakademie.com](http://www.koelnerakademie.com)*

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

© **John Irving 2013**

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

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

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

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



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

*Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter [www.ronaldbrautigam.com](http://www.ronaldbrautigam.com)*

Basé à Cologne, le **Kölner Akademie** est un ensemble unique qui se consacre au répertoire du dix-septième au vingtième siècle, tant sur instruments anciens que sur instruments modernes avec son propre chœur et des solistes de réputation mondiale. L'ensemble s'applique à mettre en évidence les intentions du compositeur par le recours aux plans de salle originaux, aux éditions critiques et à l'instrumentation d'origine pour chaque œuvre. L'orchestre a remporté un énorme succès critique avec ses exécutions exceptionnelles dans le cadre de festivals importants. Plusieurs de ces exécutions ont été radiodiffusées alors que de nombreuses autres ont été filmées pour la télévision. Les créations assurées par le Kölner Akademie se sont également méritées des prix ainsi que les critiques les plus élogieuses. En 2012, les plans de l'orchestre incluaient des tournées en Asie.

*Pour de plus amples renseignements, veuillez consulter [www.koelnerakademie.com](http://www.koelnerakademie.com)*

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

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

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

## THE INSTRUMENT USED ON THIS RECORDING



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

The fortepiano used on this recording was made by Paul McNulty in 2011, after Walter & Sohn, c. 1802.

Compass: FF–c<sup>4</sup>

Moderator and sustaining knee levers

Furnished in walnut

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

Photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty

## DIE KÖLNER AKADEMIE

### **Flute**

Frank Theuns

### **Oboe**

Marcel Ponsele

Taka Kitazato

### **Bassoon**

Györgyi Farkas

Carles Vallès

### **Horn**

Ulrich Hübner

Karen Hübner

### **Trumpet**

Hannes Rux

Almud Rux

### **Timpani**

Christoph Nünchert

### **Violin**

Pavlo Beznosiuk *leader*

Frauke Heiwolt

Marie-Luise Hartmann

Luna Oda

Anna von Raubendorff

Bettina Ecken

Anna Maria Smerd

Dorothee Mühleisen

### **Viola**

Cosima Nieschlag

Sara Hubrich

### **Cello**

Viola de Hoog

Julie Maas

### **Double bass**

Jacques van der Meer

David Sinclair

ALSO AVAILABLE IN THE SAME SERIES

BIS-1794 SACD

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

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

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

BIS-1894 SACD

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

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

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

'Brautigam's playing strips away the varnish to let you hear, as near as dammit, what Mozart's audiences would have heard.' *Classic FM Magazine*

BIS-1944 SACD

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

'10' *Klassik-Heute.de*

'This is a really fine performance [K 453], with the slow movement's sublime interplay between piano and winds perfectly judged...' *BBC Music Magazine*

„Die beide Konzerte wird sehr vital und glichsam melodisch feinfühlig ausgeleuchtet ... ein Mozart, der schon in die Romantik hineinstrahlt.“ *Pizzicato*

BIS-1964 SACD

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

„Schlank und klangsinnlich, zugleich aber zupackend und gestochen scharf wird musiziert. So möchte man Mozart heute hören ...“ *Piano News*

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

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

**RECORDING DATA**

**Recording:** July 2012 at the Deutschlandfunk Kammermusiksaal, Cologne, Germany  
Producer: Ingo Petry  
Sound engineer: Thore Brinkmann  
Piano technician: Paul McNulty

**Equipment:** Neumann microphones; RME Micstasy microphone preamplifier and high resolution A/D converter;  
MADI optical cabling; Yamaha o2R96 digital mixer; Sequoia Workstation; Pyramix DSD Workstation;  
B&W Nautilus 802 loudspeakers; STAX headphones  
Original format: 96 kHz / 24 bit

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

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

**BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN**

Cover text: © John Irving 2013  
Translations: Horst A. Scholz (German); Jean-Pascal Vachon (French)  
Front cover photo: © Fortepiano.eu / Paul McNulty  
Back cover photo of Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens: © Wolfgang Burat  
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett, Compact Design Ltd, Saltdean, Brighton, England

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

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

BIS-2014 SACD © & © 2013, Deutschlandradio / BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam and Michael Alexander Willens