

Technical Liner Notes:

DSD (Stereo and Multichannel) and  
CD mastering by Mazen Murad @ Studios 301 Cologne  
assisted by Florian Richter

Source Tapes: 1/4", DAT and CD

Equipment Used:

Converters:  
dCS 904 A/D  
dCS 954/955 D/A

Editing Systems:  
Pyramid by Merging Technologies  
Sonic Solutions HD

Outboard gear  
Focusrite blue 330 compressor  
Sontec MES 462 C9 eq  
GML 8200, 9500 mastering eq's  
Manely massive passive stereo eq  
t.c. electronics system M6000 fully equipped with 5.1-applications  
Weiss EQ-1

Monitoring  
Left & Right: B&W 801  
Surround Left & Right: B&W 801  
Nearfields: Orpheus Minotaur NF  
Amps: Chameleon  
Crookwood Mastering Brick incl. customized 5.1-applications

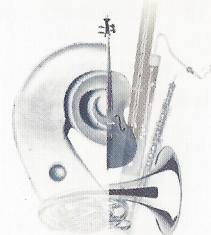
Format  
Surround 4.0

ADVICE FOR YOUR LISTENING PLEASURE

Because DIRECT STREAM DIGITAL provides such a wide dynamic range,  
we have set the peak level on this recording slightly lower compared to normal recordings.  
We suggest that you turn up your volume, in order to enjoy the full impact  
of this system's dynamic sound.

Concerto Köln

Concerto Köln



CONCERTO KÖLN  
THE MOZART ALBUM



SUPER AUDIO CD  
Hybrid Disc  
SURROUND

# WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

[1] **Betulia liberata** KV 118 - Overture/Overture ..... [3'40]

## **Sinfonie Nr. 29 A-Dur KV 201**

### **Symphony No.29 in A, K201**

[2] 1. Allegro moderato ..... [9'14]

[3] 2. Andante ..... [9'35]

[4] 3. Menuetto ..... [3'03]

[5] 4. Allegro con siritto ..... [6'22]

## **Konzert B-Dur für Fagott und Orchester KV 191**

### **Concerto in B flat for bassoon and orchestra, K191**

[6] 1. Allegro ..... [6'12]

[7] 2. Andante ma adagio ..... [6'26]

[8] 3. Rondo: Tempo di minueto ..... [3'42]

[9] **Andante C-Dur für Flöte und Orchester KV 315** ..... [5'44]  
**Andante in C for Flute and Orchestra, K315**

## **Sinfonie Nr. 35 D-Dur KV 385 „Haffner-Sinfonie“**

### **Symphony No.35 in D, K385, “Haffner“**

[10] 1. Allegro con spirito ..... [5'19]

[11] 2. Andante ..... [5'20]

[12] 3. Menuetto ..... [2'15]

[13] 4. Presto ..... [3'50]

Total Time ..... [71'06]

# CONCERTO KÖLN

**LORENZO ALPERT, Fagott/bassoon (6-8)**

**CORDULA BREUER, Flöte/flute (9)**

# Concerto Köln

## Violine/violin 1

Andrea Keller  
Werner Ehrhardt  
Jörg Buschhaus  
Hedwig van der Linde  
Stephan Sängler  
Markus Hoffmann

Deconetti, 18. Jahrhundert  
Vicenzo Ruggieri, Cremona 1715  
Leopold Widhalm, Nürnberg ca. 1750  
Leopold Widhalm, Nürnberg 1752  
Leopold Martin Widhalm, Nürnberg 1765  
Georg Klotz, Mittenwald ca. 1770

## Violine/violin 2

Sylvie Kraus  
Antje Engel  
Frauke Pöhl  
Martin Ehrhardt  
Anna von Rauendorff

Lorenzo und Tomaso Carcassi, Florenz 1747  
David Techler, Rom 1723  
Georg Klotz, Mittenwald 1748  
Aegidius Klotz, Mittenwald 1779 (Betulia, Haffner)  
Jean-Baptiste (Deshayes) Salomon, Frankreich 1764 (Betulia, Haffner)

## Viola

Antje Sabinski  
Aino Hildebrandt  
Claudia Steeb  
Stefan Schmidt

Joseph Meyer, 1670  
anonym, 1780  
Tilman Muthesius, Berlin 1990, nach Jacob Stainer  
Felix Scheidt, Berlin 2001, nach Gaspar da Salò,  
Brescia ca. 1584 (Betulia, Haffner)

## Violoncello

Werner Matzke  
Mercedes Ruiz  
Martin Fritz

anonym, Norditalien ca. 1800  
anonym, Frankreich ca. 1850 (nur Haffner)  
Michael Watson, Manchester 1995

## Kontrabass/double-bass

Jean-Michel Forest  
Roberto Fernandez

anonym, Mailand ca. 1750  
anonym, ca. 1850

## Flöte/flute

Martin Sandhoff  
Cordula Breuer

G. Kowalewsky, 1996, nach Palanker (nur 1. Flöte Haffner)  
Claire Soubeyran, Paris 1991, nach G. A. Kirst, Berlin 1791  
(2. Flöte Haffner, Solistin Andante)

## Oboe

Pier Luigi Fabretti  
Susanne Regel

Alfredo Bernadini, nach Grundmann & Floth, ca. 1790  
Alfredo Bernadini, nach Grundmann & Floth, ca. 1790

## Klarinette/clarinet

Diego Montes  
Philippe Castejon

Peter van der Poel, nach Grenser, 1780  
Rudolf Tutz, nach Grenser, ca. 1800

## Fagott/bassoon

Lorenzo Alpert  
Marita Schaar

Savary jeune, Paris 1825  
Laurent Verjat, 1995, nach anonymem Instrument

## Horn

Michael Roberts  
Renée Allen  
Dileno Baldin  
Jörg Schulteß

Andreas Jungwirth, Wien 1990, nach Raoux, ca. 1830  
Marcel-Auguste Raoux, Paris ca. 1830  
Andreas Jungwirth, Wien, nach Ehe, ca. 1720 (nur Betulia)  
Andreas Jungwirth, Wien, Kopie nach Raoux (nur Betulia)

## Trompete/trumpet

Hannes Kothe  
Almut Rux

Rainer Egger, nach Riedel, Mitte 18. Jahrhundert (nur Haffner)  
Rainer Egger, nach Ehe, 18. Jahrhundert (nur Haffner)

## Pauke/timpani

Stefan Gawlick

Stefan Gawlick nach historischen Modellen, 1998

## Cembalo/harpsichord

Gerald Hambitzer

deutsches Cembalo von Christian Fuchs, 2001, nach Gräbner  
(ca. 1739)

## “Ich brauche einen heitern kopf und ruhiges gemüth”

Wien, im Juli 1782. Ein gutes Jahr ist seit dem Affront des Salzburger Kammerherrn Graf Arco vergangen, der es gewagt hatte, Mozart “bey der thüre durch einen tritt im arsch hinaus werfen” zu lassen. Doch dieses so spektakuläre Ende seiner Dienstzeit bei dem Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo war zugleich auch der Auftakt zur Freiheit gewesen: Fort aus der verhassten Treitmühle des Konzertmeister- und Hoforganisten-Amtes, fort aus der gestrengen Obhut des nur auf Gehorsam, Moral und Geld bedachten Vaters, fort aus Salzburg - nach Wien! “Ich habe hier die schönsten und Nützlichsten Connaißancen von der Welt - bin in den grösten Häusern beliebt und angesehen - man erzeugt mir alle mögliche Ehre - und bin noch dafür bezahlt -”, schreibt er am 12. Mai 1781 nach Hause. Glaubt er wirklich, der Vater werde sich diesen Argumenten beugen, gute Miene zum vermeintlich bösen Spiel machen und es widerspruchslos hinnehmen, dass der Sohn eigene Wege geht? Monatelang dreht sich die Korrespondenz zwischen Salzburg und Wien fast ausschließlich um Leopolds Vorwürfe und Wolfgangs bald selbstsicher fordernde, bald unterwürfig flehende Verteidigung; “ich bitte sie, mein liebster, bester vatter, schreiben sie mir keine solche briefe mehr, ich beschwöre sie, denn sie nützen nichts als mir den kopf warm und das herz und gemüth unruhig zu machen. - und ich - der nun immer zu Componiren habe, brauche einen heitern kopf und ruhiges gemüth.” (9. Juni 1781)

Früher... Ja, sicher: früher war es Vater Leopold gewesen, der “die schönsten und Nützlichsten Connaißancen von der Welt” gehabt und darauf verwandt hatte, Wolfgangs Karriere zu befördern. Immer hatte er sich darum gekümmert, dass der Sohn die verdiente Aufmerksamkeit fand, hatte organisiert, antichambriert und - wenn es nötig scheinen sollte - sogar intrigiert, um ihm hier eine Konzert-Akademie, dort die *scrittura* für eine neue Oper oder sonst welche Aufträge und Verbindungen zu verschaffen. Zum Beispiel 1771, auf der großen Italienreise: “Wir besahen in Padua was in einem tage zu sehen möglich war, da wir auch hier keine Ruhe hatten, und Wolfg: an 2 Orthen spielen muste”, hatte der Vater am 14. März nach Hause berichtet. “Er bekam aber auch eine Arbeit, indem er ein Oratorium nach Padua Componieren muß, und solches nach gelegenheit machen kann.” Das war dieser Spanier gewesen, Don Giuseppe Ximenes de Principi d’Aragona (was für ein Name...!), der die “Azione sacra” des Pietro Metastasio bei ihm bestellt hatte: *La Betulia liberata*, nach der alttestamentarischen Geschichte von Judith und Holofernes; da konnte doch gleich die *Overtura* mit ihren vier Hörnern und zwei Trompeten (und zudem in düster-heroischem d-Moll) zeigen, wes kriegerischen Geistes Kind er mit seinen gerade einmal fünfzehn Jahren sein konnte, wenn’s darauf ankam! Schade, dass die Aufführung in Padua dann doch nicht zustande gekommen war...

Oder auch später in Salzburg. Man hatte doch alle Freiheit der Welt gehabt, was das Komponieren betraf - hatte Kopf und Herz und Gemüth ganz nach Belieben stürmen und drängen lassen können. Wie der Vater ihm damals die Sulzer’sche *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* vorgelegt hatte, mit den Ausführungen des Herrn Johann Philipp Kirnberger zur Symphonie:

*“Die Kammsymphonie, die ein für sich bestehendes Ganzes, das im Gegensatz zur Symphonie als Ouvertüre eines größeren Bühnen- oder Kirchenmusikwerkes auf keine folgende Musik abzielet, ausmacht, erreicht ihren Zweck nur durch eine volltönige, glänzende und feurige Schreibart. Die Allegros der besten Kammsymphonien enthalten große und kühne Gedanken, freye Behandlung des Satzes, anscheinende Unordnung in der Melodie und Harmonie, stark marquirte Rhythmen von verschiedener Art, kräftige Bassmelodien und Unisoni, concertirende Mittelstimmen, freye Nachahmungen, oft ein Thema, das nach Fugenart behandelt wird, plötzliche Übergänge und Ausschweifungen von einem Ton zum anderen, die desto stärker fräppiren, je schwächer oft die Verbindung ist, starke Schattierungen des Forte und Piano, und vornehmlich des Crescendo, das, wenn es zugleich bey einer aufsteigenden und an Ausdruck zunehmenden Melodie angebracht wird, von der grössten Wirkung ist.”*

Nun, solch eine Kirnberger’sche Symphonie zu komponieren wäre wohl keine große Kunst; eher schon, so etwas wie die *Sinfonia* in A zustande zu bringen, die er am 6. April 1774 in Salzburg aufgeschrieben hat: weder “volltönig, glänzend und feurig” noch mit “stark marquirten Rhythmen”, sondern ein *piano* aufsteigend sequenziertes Thema aus einem Oktavsprung abwärts und einer repetitiven Achtelfigur, das dann *forte* über einem Orgelpunkt der Bläser im Kanon der hohen und der tiefen Streicher wiederholt wird. Und mögen auch alle Sätze außer dem *Menuetto* in Sonatenhauptsatzform stehen, so lassen sich doch selbst in dieser strengen Form “große und kühne Gedanken” entwickeln: Es liegt doch immer an einem selbst, ob man die festgelegte Ordnung als Einengung empfindet, oder nicht doch eher als spielerische Herausforderung: Wenn etwa im *Allegro-con-spirito*-Finale Exposition, Durchführung, Reprise und Coda jeweils mit einer aufsteigenden Sechzehntel-Tonleiter und einer Pause enden (wo andere Komponisten diese Nahtstellen eher zu verschleiern bemüht sind), gerät die getreue Erfüllung der Form durch diese Überzeichnung ihrer Gliederung fast in die Nähe einer Parodie: Offensichtliche Ordnung statt “anscheinender Unordnung”, auch in den satzübergreifenden Bezügen des musikalischen Materials, indem zum Beispiel der charakteristische Tonika-Oktavsprung des ersten *Allegro* auch im letzten wieder zum Tragen kommt, während sowohl das *Andante* (Streicher *con sordino*) als auch das *Menuett* von einfach oder doppelt punktierten Rhythmen gekennzeichnet sind, gestische Nachklänge des französischen Ouvertüren-Stils.

Oder ein paar Wochen später, im Juni 1774, das Concerto in B-Dur für Fagott mit seinen ganz im "galanten" Stil gehaltenen Ecksätzen: Ein Kopf-*Allegro*, das in Tonart, thematischer Erfindung und Form ein Jahr später in Mozarts erstem Violinkonzert (KV 207) auffällig nachklingt, und ein *Rondo. Tempo di Menuetto* im Variationscharakter. Virtuoso und - ganz abgesehen von reichlich Gelegenheiten zu Eingängen und Kadenzzen - mit all den Sprüngen, Passagen und Kantilenen so durch und durch dem Fagott auf den hölzernen Leib geschrieben, dass es dem Kollegen bei der Salzburger Hofkapelle, für den es mutmaßlich komponiert wurde, ein wahres Fest gewesen sein muss, das Konzert zu spielen. Und dann erst der Mittelsatz - dieses so schlichte ma innige *Andante ma Adagio* in F-Dur, dessen Kopfmotiv Mozart viele Jahre später in der Cavatine der Gräfin ("Porgi amor") im zweiten Akt der *Nozze di Figaro* wieder aufgreift: Der Herr Vater kann weiß Gott stolz sein, dass "dero gehorsamster Sohn W:A:Mozart" derlei zustandegebracht hat - aber eben nur "mit heiterm Kopf und ruhigem Gemüt"!

Und dass keiner glaube, es sei immer alles nur nach Lust und Laune gegangen: Anfang 1778 in Mannheim zum Beispiel - hat er sich da etwa nicht bereden lassen, ihm "3 kleine, leichte, und kurze Concertln und ein Paar quattro auf die flötte" zu komponieren, obwohl er doch die Flöte so gar nicht mochte und "gleich stoff" war - unlustig, widerwillig -, "wenn ich immer für ein instrument / das ich nicht leiden kan :/ schreiben soll"? Und das bloß, weil der Auftragegeber - "ein holländer, der von seinen eigenen Mitteln lebt, ein liebhaber von allen wissensschaften, und ein großer freünd und verehrer von mir", wie Mozart am 10. Dezember 1777 seinem Vater nach Salzburg berichtet - weil dieser Monsieur de Jean oder Deschamps ihm 200 Gulden Honorar dafür zahlen wollte? Gut, am Ende waren "nicht mehr als 2 Concerti und 3 quartetti fertig gemacht" gewesen, und statt der erwarteten 200 hatte Mozart nur 96 Gulden erhalten; aber für das dritte der bestellten Konzerte war immerhin schon das *Andante* komponiert (sofern der einzeln überlieferte Satz nicht als *Alternatim* zum Mittelsatz des G-Dur-Konzerts KV 313 gedacht gewesen war). Und das alles doch, bitte schön, ganz ohne den Rat und das Zutun des Vaters! Soll er ihn also doch verschonen mit seinen Briefen und Ermahnungen.

Und gerade jetzt - im Juli 1782, wo er mit der Arbeit an der Harmoniemusik zu seinem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* vollauf genug zu tun hat -, gerade jetzt kommt ihm der Vater auch noch mit einem Auftrag: "und soll nun eine Neue Sinfonie auch machen! - wie wird das möglich seyn!", schreibt er am 20. Juli zurück. Eine Ablehnung würde das ohnehin angespannte Verhältnis zum Vater nur noch weiter verschlechtern - also sei's drum: "Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen - und ihnen, mein liebster vatter, sey es aufgeopfert. - sie sollen alle Post[t]age sicher etwas bekommen - und ich werde so viel möglich geschwind arbeiten - und so viel es die Eile zulässt - gut schreiben -"



Die "Neue Sinfonie" hatte der Salzburger Handelsherr Sigmund Haffner d.J. zur Feier seiner bevorstehenden Nobilitierung mit dem Prädikat "von Imbachhausen" (am 29. Juli) bestellt. Leopold und Wolfgang hatten zum Hause Haffner seit jeher gute, fast freundschaftliche Beziehungen unterhalten, und schon im Juli 1776 war anlässlich der Hochzeitsfeier Elisabeth Haffners mit dem Salzburger Bürger Franz Xaver Anton Späth die große "*Haffner*"-Serenade in D-Dur (KV 250) entstanden. Auch diesmal sollte es wieder eine Festmusik sein: groß besetzt für je zwei Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten, Pauken und Streicher, und in der alten Serenaden-Form mit zwei Menuetten und einem Einleitungs-Marsch. Und das alles unter größtem Zeitdruck: "Mein herz ist unruhig, mein kopf verwirrt - wie kann man da was gescheides denken und arbeiten?", schreibt Mozart am 27. Juli in demselben Brief, mit dem er den ersten Satz der "Neuen Hafner Sinfonie" nach Salzburg schickt; auch der Rest wird wohl gerade noch rechtzeitig eingetroffen sein, sonst hätte Vater Leopold sicher ein epistolarisches Donnerwetter nach Wien geschickt.

Anderthalb Jahre später - am 21. Dezember 1783 - bittet Mozart den Vater, "dass wenn sie eine gelegenheit finden, Sie die güte haben möchten mir die *Neue Sinfonie* die ich ihnen für den Hafner geschrieben, zu schicken; wenn ich sie nur bis die fasten gewis habe, denn ich möchte sie gerne in meiner academie machen." Für diese Wiener Aufführung am 23. März 1783 überarbeitete Mozart das Werk und gab ihm die heute bekannte Gestalt: der Marsch und eines der Menuette - es ist seither verschollen - entfielen, und die Besetzung wurde um je zwei Flöten und Klarinetten erweitert. Auch in dieser Fassung kann die "*Haffner*"-Symphonie ihre Serenaden-Herkunft nicht verleugnen. Der instrumentale Prunk und die überaus raschen Tempi der Ecksätze ("das Erste Allegro muß recht feüerig gehen. - das letzte - so geschwind als es möglich ist", hat Mozart seinen Vater am 7. August 1782 angewiesen) sind eher für eine Festmusik als für eine Symphonie konzipiert, verraten "einen heitern kopf und ruhiges gemüth" und klingen so fröhlich und ausgelassen, wie sich Mozart dann letztenendes wohl doch in seiner neuen, so hart erkämpften Wiener Freiheit gefühlt haben mag.

MICHAEL STEGEMANN (© 2002)

## “I need a clear head and a calm mind”

Vienna, July 1782. The “affront” of the Salzburg Gentleman-in-Waiting, Count Arco, who had dared to have Mozart thrown out “through the door with a kick in the behind”, had occurred a good year before. However, this spectacular end to his term of service with the Prince Bishop Hieronymus Colloredo also turned out to be the commencement of his freedom of action. Gone, the despicable routine of the office of concert master and court organist, gone the strict supervision of his father with an eye only to obedience, morality and money; away, out of Salzburg, to Vienna! “Here, I have the best and most useful contacts in the world – I am much appreciated and respected in the largest households – people here revere me greatly – and I am financially rewarded for it too”, wrote Mozart to his home on 12 May 1781. Did he really believe that his father would bend to such arguments, and make the best of it, just accept it, that his son was seeking to make his own way in life? The exchange of family correspondence between Salzburg and Vienna went on for months and was principally devoted to the reproaches of Leopold and Wolfgang’s sometimes self assured, sometimes subaltern, pleading defence “please, beloved, dearest father, do no longer write me such letters, I implore you, as they only serve to heat my head and disquiet my heart and mind – and I – who must needs spend my time in composing, need a clear head and a calm mind” (9 June 1781).

Previously... yes, certainly: earlier on, it was Leopold the father, who had “the best and most useful contacts in the world” and had turned such to useful effect, in promoting Wolfgang’s career. It was always Leopold, who had taken things in hand, so that the son was accorded the merited attention he deserved. It was he who organised, lobbied and – when deemed necessary – even resorted to intrigues, in order to obtain commissions – here a concert academy – there a *scrittura* for a new opera, or other retainers and connections. For example in 1771, on the grand tour through Italy, “We toured Padova, which really could be viewed in one single day, but because we also had no peace of mind there, and Wolfgang had to play in two places”, father wrote home on 14 March, “He obtained an engagement, where he was to compose an oratorio for Padova, and will be able to do this at his leisure.” That was the Spanish Grandee, Don Giuseppe Ximenes de Principi d’Aragona (what a name, indeed...!), who retained him for the “Azione sacra” of Pietro Metastasio: In *La Bendia liberata*, after the Old Testament story of Judith and Holofernes; he was also able here to show off the *Overtura* with its four horns and two trumpets (and that too, in sombre-heroic D minor). What a child of belligerent spirit he could be, and only just fifteen years old, when all depended on it! What a pity, that the performance in Padova failed to take place...

Or, also later in Salzburg: there was all the time in the world, as far as composing was concerned – he could have let his head and heart and mind be crowded and pressurised, at his leisure. In the same way as father laid before him the “Sulzer’sche *Allgemeine Theorie der Schönen Künste*” (Sulzer’s General Theory on the Fine Arts), with the commentaries of Mr. Johann Philipp Kirnberger on “the symphony” form:

*“The sinfonia for chamber orchestra is in fact a complete unit in itself and, in contrast to a full orchestral symphony, can be performed as an overture for a large stage production or for a church-music work and needs have no reference to the sequel music. It obtains its effect by reason of its full-tone, bright and fiery type of composition. The allegros of the best symphonies for chamber orchestra contain great and daring thoughts, a free treatment of the movement, apparent disorder in melody and harmony, strongly marked rhythms of various forms, powerful bass melodies and unisons, concerted middle voices, freedom of imitation, and often a theme, which is given fugue-like treatment, sudden changes and excesses from one key to another, which have the effect of being ever more astounding the weaker the connection often is – also, a strong shadowing of the pianos and the fortes, and most of all the crescendos too, which, when associated at the same time with rising and expressive melodies, can be of the greatest effect.”*

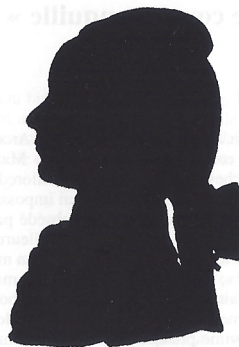
Obviously, it would be no great work of art to compose such a Kirnberger type symphony, but certainly a greater accomplishment to put together a piece like the *Sinfonia in A*, which he wrote in Salzburg on 6 April 1774. Neither “full-tone, bright and fiery”, nor with “strongly marked rhythms”, but with a *piano* sequenced theme rising out of an octave leap downwards and repetitive eighth figure, which again appears later as a *forte* via the organ-like brass instrumentation in canon with the upper and lower string departments. And, even when all the movements, apart from the *Menuetto* have the principal form of a sonata, there is still room to develop “great and daring thoughts” within this strict regime. It is always a matter for oneself, as to whether one senses the prescribed form as uniform, or perhaps rather more as a playful challenge.

When for example in the *Allegro con spirito* finale, the exposition, execution, reprise and coda terminate with a rising sixteenth scale and a pause (where other composers might make efforts to cover up this interface), the true fulfilment of the form almost takes on the characteristic of a parody, by reason of the over-emphasis of its components: an apparent order instead of “apparent disorder”, even in the overlapping references of the musical material between the movements, where for example the characteristic tonic octave leap of the first *Allegro* is imitated again in the last movement, whilst the *Andante* (strings *con sordino*) – as also the minuet – are characterised by single or double punctuated rhythms, being shades of reverberations of the typical gestures of the French overture style.

Or even a few weeks later in the June of 1774, the *Concerto in B flat major* for bassoon with its principal movements couched in “elegant style” – a main *Allegro* to commence with, which, in key, thematic inventiveness and form was obviously reverberated one year later in Mozart’s first violin concerto (K 207) and a *Rondo* – the *Tempo di Menuetto* being written in variations. A virtuoso work indeed, and – quite apart from the manifold opportunities for entries and cadenzas – with all the leaps, passages and cantilenas – written for the bassoon through and through down to the wood – that his colleague in the Salzburg Court Ensemble, for whom it was presumably written, must have had a veritable feast day in performing the concerto. And then the second movement – this slick and introverted *Andante ma adagio* in F major, whose main theme was used again by Mozart many years later in the Countess’s cavatina, “Porgi amor”, in the second act of *Le Nozze di Figaro* (The Marriage of Figaro)! Wolfgang’s overpowering father should be everlasting grateful that “his most obedient son, W. A. Mozart” was able to produce such pieces – but only, however, “with a clear head and calm mind”!

Let no one run away with the idea that things always went off as the mood and fancy took him. The example of Mannheim at the beginning of 1778 is illustrative of the fact. Mozart let himself be talked into composing “three light and brief little concertos and a few ‘quattros’ for the concert flute”, although he did not particularly like the flute at all and was “all at once sulky” – listless, oppositional – “when I always have to write for an instrument which I do not care for”. And all that just because the patron – “a Dutchman of independent means, a connoisseur of all the sciences, a great friend and admirer of myself”, as Mozart reported on 10 December 1777 to his father in Salzburg – just because this gentleman, Monsieur de Jean or Deschamps wanted to pay him a fee of 200 guilders? Well, in the end, there turned out to be “not more than two concertos and three quartets completed”, and instead of the 200 guilders promised, Mozart only received 96 guilders for them. But, as regards the third concerto, at least the *Andante* had been composed (that is, if that movement was not actually intended as an alternative to the second movement of the G major concerto, K 313). And all this, if you please, without the advice and efforts of his father! In the event, the father should have left him alone with his letters and reproaches.

And just now – in July 1782 when he has his hands full with the wind band music for his singspiel, *Die Entführung aus dem Serail* (The Abduction from the Seraglio) – just now his father has to come up with a commission: “and am to make a new symphony right now! How will this be possible!”, he replies on 20 July. A refusal would only worsen the already tensioned relation to his father – oh well, so be it: “I shall just have to burn the midnight oil, there is no other way round it – and I bow to your wishes, my beloved father – you will certainly receive something on every postal day – and I shall continue to work as much as possible – and compose well – as well as the rush permits”.



The “new symphony” was a commission by the Salzburg merchant Sigmund Haffner the younger for the celebration of his imminent elevation to the nobility with the predicate “von Imbachhausen” on 29 July. Leopold and Wolfgang had always entertained excellent relations, almost of a friendly nature, with the Haffners, and already in July 1776 Mozart had composed the great “Haffner” Serenade in D major, K 250, on the occasion of the nuptials for the marriage of Elisabeth Haffner with the Salzburg patrician, Franz Xaver Anton Späth. Now as before it was to be a piece of festive music: set out for a large orchestra of two each of oboes, bassoons, horns and trumpets, timpani and strings, and in the traditional form of a serenade with two minuets and an introductory march. And all that under the greatest pressure of time: “My heart is disturbed, my mind in disorder – how can one think and produce something of substance?”, Mozart writes on 27 July to Salzburg in a letter accompanying the first movement of the “new Haffner symphony”; the remainder will most probably have arrived just in time, otherwise father Leopold would certainly have sent a rumpus of a letter to Vienna.

One and a half years later, on 21 December 1783, Mozart asks his father “that, if you find an occasion, would you be so kind as to send to me the new symphony I wrote for Haffner at your instigation; if only I will definitely have received it before Lent, for I would like to include it in my *academie*.”

For this Vienna performance on 23 March 1783 Mozart revised the work and gave it the form as it is known today. The march and one of the minuets, which has been lost since then, were omitted, and the orchestra was extended by two each of flutes and clarinets. Even in this version the serenade origin of the “Haffner” Symphony is still recognisable. The orchestral pageantry and the exceedingly fast tempos of the first and last movements (“the first allegro must go off right fiery, the last one as fast as is possible”, Mozart instructed his father on 7 August 1782) are conceived more for a piece of festive music than for a symphony; they betray “a clear head and calm mind” and sound so joyful and unnumbered as Mozart in the last resort may have felt in his new Viennese freedom he had so persistently fought for.

## « J'ai besoin d'avoir l'esprit serein et le cœur tranquille »

Vienne, juillet 1782. Plus d'une année a passé depuis l'affront fait à Mozart par le comte d'Arco, *Kammerherr* de Salzbourg, qui avait osé le faire « passer la porte à coup de pied au derrière. » Mais l'issue spectaculaire de ses années de service auprès du prince-archevêque Hieronymus Colloredo signifiait aussi pour Mozart le début d'une nouvelle liberté : fuir le travail rébarbatif que lui imposait la charge de *konzertmeister* et d'organiste de la cour, fuir la tutelle étouffante d'un père obsédé par l'obéissance, la morale et l'argent, fuir Salzbourg – pour rejoindre Vienne ! « J'ai ici les meilleures relations du monde et les plus utiles, je suis apprécié et reconnu dans les plus grandes maisons, on me fait tous les honneurs et par-dessus le marché je suis payé pour cela », écrit-il à ses parents le 12 mai 1781. Croit-il vraiment que son père va se rendre à ses arguments, faire contre mauvaise fortune bon cœur et accepter sans rechigner que son fils choisisse sa voie comme bon lui semble ? Pendant des mois, la correspondance échangée entre Salzbourg et Vienne se résume presque exclusivement aux reproches exprimés par Leopold et aux justifications de Wolfgang, tantôt sûr de soi et intraitable, tantôt implorant avec soumission la faveur de son père : « Je vous supplie, très cher père, de ne plus m'écrire de telles lettres, je vous en conjure, car elles ne font rien d'autre que de m'échauffer l'esprit et me perturber l'âme et le cœur – et moi qui suis voué dorénavant à la composition, j'ai besoin d'avoir l'esprit serein et le cœur tranquille. » (9 juin 1781)

Autrefois, certes, c'était Leopold le père qui possédait les « meilleures relations du monde et les plus utiles » et avait à cœur de promouvoir la carrière de Wolfgang. Il avait toujours mis un point d'honneur à ce que son fils ait l'attention qu'il mérite, il avait mis à profit son entregent, son sens de l'organisation, voire de l'intrigue au besoin, pour lui procurer une série de concerts, la *scrittura* d'un nouvel opéra ou quelques commandes ou relations utiles. Comme en 1771, durant le périple d'Italie : « Nous avons vu à Padoue ce qu'il était possible de voir en une journée, puisque cette fois encore, nous avons été fort occupés et que Wolfgang a dû jouer à deux endroits », écrivait le père dans une lettre du 14 mars à Salzbourg. « Il a aussi reçu une commande pour écrire un oratorio à Padoue qu'il pourra réaliser à l'occasion. » C'était cet Espagnol, Don Giuseppe Ximenes de Principi d'Aragona (quel nom... !), qui lui avait commandé « l'*Azione sacra* » du Pietro Metastasio : *La Betulia liberata*, d'après l'histoire de Judith et Holopherne dans l'Ancien Testament ; avec ses quatre cors et ses deux trompettes (qui plus est dans un ré mineur à l'héroïsme sombre), l'*Overtura* illustre de quel esprit martial cet enfant d'à peine quinze ans pouvait faire montre en cas de besoin ! Quel dommage seulement que la représentation ne put avoir lieu à Padoue...

Ou bien plus tard à Salzbourg. Mozart avait eu toute la liberté du monde en matière de composition et avait pu jeter dans la bataille sa tête, son cœur et son âme, comme bon lui semblait. Son père lui avait à l'époque présenté la *Théorie générale des beaux-arts* de Sulzer, avec l'idée de la symphonie, telle que la concevait Monsieur Johann Philipp Kirnberger :

*« La symphonie de chambre, qui forme une entité autonome et ne prélude à aucune autre musique, contrairement à la symphonie d'ouverture d'une grande œuvre théâtrale ou sacrée, ne peut prendre son sens que par un style d'écriture brillant, enflammé et entier. Les allegros des meilleures symphonies de chambre contiennent des idées audacieuses et généreuses, un traitement libre du mouvement, un désordre mélodique et harmonique apparent, des rythmes fortement marqués et différenciés, des mélodies de basse et des unisoni puissants, des voix médianes concertantes, des imitations libres, souvent un thème traité dans le style de la fugue, des transitions brusques et des déportements d'une tonalité à l'autre, qui marquent souvent l'esprit d'autant plus que leur lien est tenu, des déclinaisons puissantes du forte et du piano et surtout du crescendo, ce qui est du meilleur effet quand la mélodie gagne simultanément en ampleur et en expressivité. »*

Convenons qu'il n'y a pas grandes difficultés à composer une telle symphonie à la Kirnberger ; il y en a davantage à écrire une symphonie en la, telle qu'elle a vu le jour le 6 avril 1774 à Salzbourg : loin du style « brillant, enflammé et entier » et des « rythmes fortement marqués », un thème séquencé se développe en un piano crescendo à partir de l'octave inférieure et d'une figure de croches répétitive, repris forte sur la pédale des vents dans le canon des cordes aiguës et graves. Et quand bien même tous les mouvements sont en forme sonate, mis à part le menuetto, ce corset rigoureux n'empêche pas les « idées audacieuses et généreuses » de se déployer. Il dépend en effet de chacun de considérer l'ordre établi comme une contrainte envahissante ou comme un défi ludique : lorsque dans le finale *allegro-con-spirito*, l'exposition, le développement, la reprise et la coda s'achèvent chacun par une gamme ascendante de doubles croches (alors que d'autres compositeurs s'efforcent souvent de dissimuler ces transitions), le respect scrupuleux de la forme tourne presque à la parodie du fait de la mise en lumière de l'articulation : un ordre manifeste au lieu d'un « désordre apparent », y compris dans les références communes aux mouvements du matériau musical, le saut d'octave à la tonique caractéristique du premier *allegro* revenant dans le dernier, tandis que l'andante (cordes *con sordino*) et le menuet sont marqués par des rythmes simplement ou doublement pointés, en écho au style d'ouverture à la française.

Autre exemple, quelques semaines plus tard, en juin 1774, le concerto en si bémol majeur pour basson avec ses mouvements clés composés dans le style « galant » : un *allegro* d'ouverture dont la tonalité, l'inventivité thématique et la forme ressurgiront un an plus tard dans le premier concerto pour violon de Mozart (KV 207) et un *rondo*. « *Tempo di Menuetto* » dans l'esprit de la variation. Un concerto écrit avec virtuosité et, à l'exception des nombreuses opportunités d'entrée et de cadence, qui colle tellement à l'esprit du basson avec tous les sauts, passages et cantilènes que le collègue de la Hofkapelle de Salzbourg pour qui il a vraisemblablement été composé, a dû faire une joie de l'interpréter. Sans oublier le mouvement central, cet *andante ma Adagio* en fa majeur, tellement sobre et recueilli, dont le motif initial sera repris des années plus tard par Mozart dans la cavatine de la comtesse (« Porgi amor ») au deuxième acte des *Noces de Figaro* : Monsieur le père peut être fier de ce que son « très dévoué fils W. A. Mozart » a réalisé, sous condition d'avoir toujours « l'esprit serein et le cœur tranquille » !

Mais ne croyez pas que tout s'est fait dans la bonne humeur et la liberté. Au début de l'année 1778, par exemple, à Mannheim, ne s'est-il pas laissé convaincre d'écrire « trois concertinos faciles, brefs et concis et quelques quatuors sur la flûte » alors qu'il n'aimait pas la flûte et ne s'y résignait qu'à contrecœur : « devrais-je composer pour un instrument que je ne peux pas souffrir ? » Et ce parce que le commanditaire, « un Hollandais qui vit de ses propres rentes, un amoureux de toutes les sciences et un admirateur et grand ami à moi », comme l'écrit Mozart le 10 décembre 1777 à son père à Salzbourg – parce que ce Monsieur de Jean ou Deschamps lui promet 200 florins d'honoraire ? Certes, pour finir, Mozart n'avait achevé « pas plus de deux concertos et trois quatuors » et au lieu des 200 florins promis, il n'en avait reçu que 96 ; mais pour le troisième des concertos commandés, il avait tout de même achevé l'*andante* (si tant est que l'unique mouvement n'ait pas été conçu comme *alternatim* au mouvement central du concerto en sol majeur KV 313). Et ce, je vous prie, sans le conseil ni l'assentiment du père ! Qu'il l'épargne enfin avec ses lettres et ses remises à l'ordre !

En juillet 1782, alors qu'il est en plein travail sur la musique de son singspiel *L'enlèvement au sérail*, son père trouve le moyen de le charger d'une commande « Je sois en plus écrire une nouvelle symphonie ! Comment est-ce possible ! », répond-il le 20 juillet. Refuser compliquerait davantage encore les relations déjà tendues avec son père. Alors, puisqu'il le faut : « Je travaillerai la nuit, je ne peux pas faire autrement et me plierai à votre volonté, très cher père. Vous recevrez du courrier très bientôt ; je travaillerai aussi vite que possible et composerai aussi bien que l'urgence m'en laisse le loisir. »

Cette « nouvelle symphonie » avait été commandée par le négociant salzbourgeois Sigmund Haffner d. J. pour fêter son anoblissement prochain au nom de « von Imbachhausen » (le 29 juillet). Leopold et Wolfgang avaient toujours entretenu de bonnes relations, quasi-amicales, avec la maison Haffner.



En juillet 1776 déjà, la grande sérénade « *Haffner* » en ré majeur (KV 250) avait vu le jour à l'occasion des noces d'Elisabeth Haffner avec le citoyen salzbourgeois Franz Xaver Anton Späth. Cette fois encore, ce serait une musique de fête, avec une grande orchestration pour hautbois, bassons, cors et trompettes par deux, timbales et cordes et dans la forme ancienne de la sérénade, avec deux menuets et une marche d'introduction. Le tout sous la pression du calendrier : « Mon cœur est excité, ma tête est perturbée, comment penser et travailler convenablement dans ces conditions ? » écrit Mozart le 27 juillet dans une lettre à Salzbourg, jointe au premier mouvement de la « Nouvelle symphonie Haffner » ; Wolfgang ne manqua pas d'envoyer le reste à temps, sans quoi Leopold aurait assurément envoyé ses foudres épistolaires à Vienne.

Un an et demi plus tard, le 21 décembre 1783, Mozart prie son père « de m'envoyer à l'occasion la *nouvelle symphonie* que je vous ai écrite pour Haffner ; si je pouvais l'avoir avant carême, j'aimerais la jouer dans mon académie. »

Pour cette interprétation viennoise du 23 mars 1783, Mozart reprit son œuvre pour lui donner l'aspect qu'on lui connaît aujourd'hui : la marche et l'un des menuets (à jamais perdu) furent supprimés et l'orchestre enrichi de deux flûtes et deux clarinettes. Même sous cette forme, la symphonie « *Haffner* » ne peut dissimuler ses origines de sérénade. Le faste instrumental et les tempi d'une rapidité surprenante dans les principaux mouvements (Mozart avait donné des instructions à son père le 7 août 1782 : « le premier *allegro* doit être fougueux et le dernier aussi rapide que possible ») sont pensés davantage pour une musique de fête que pour une symphonie, elles trahissent une « esprit serein et un cœur tranquille » et donnent l'impression de joie et de verve, à l'image de ce que Mozart a peut-être fini par ressentir en savourant sa liberté viennoise si chèrement conquise.

# CONCERTO KÖLN

Nach mehr als 16 Jahren engagierter Arbeit für und mit der Musik des 18. und neuerdings auch des frühen 19. Jahrhunderts hat sich das autonom organisierte Concerto Köln ein unverwechselbares Profil erworben. So charakterisiert die Laudatio des 1995 an Concerto Köln verliehenen Kritikerpreises den Musizierstil des 1985 gegründeten jungen Orchesters mit alten Instrumenten als „unbequem und angriffslustig, brillant, affektfreudig und vor allem hinreißend spontan“. Concerto Köln zählt inzwischen zu den Spitzenensembles im Bereich der Alten Musik. Die Musikerinnen und Musiker treten in allen bedeutenden Konzertsälen Europas und Nordamerikas auf, sind bei den renommiertesten Festivals – wie beispielsweise Aix-en-provence, New York Lincoln Center, Schleswig-Holstein, Schwetzingen – präsent und beweisen auch als Opernorchester regelmäßig in Paris, Brüssel, Amsterdam und Berlin, wie spannend barocke und vorklassische Oper sein kann.

1992 gründete das Ensemble mit Unterstützung von DeutschlandRadio die „Kölner Festtage Alte Musik“. Dieses Festival, das jeweils einem wenig bekannten Komponisten gewidmet ist, hat sich Schritt für Schritt zum idealen und viel beachteten Podium für die Präsentation der jeweils jüngsten musikalischen Entdeckungen von Concerto Köln entwickelt.

Pfingsten 2001 fand zum ersten Mal das Kempen Musik Festival statt, das künftig in biennalem Rhythmus veranstaltet wird. Schwerpunkt des Festivals sind Begegnungen zwischen Concerto Köln und internationalen Künstlern sowie der Austausch zwischen Alter Musik und zeitgenössischer Komposition.

Grundlage für diesen Erfolg ist in erster Linie die besondere Art des gemeinsamen Arbeitens, Probens und Musizierens: Neben dem künstlerischen Leiter Werner Ehrhardt kann jeder einzelne Musiker seine Ideen in den jeweiligen Arbeitsprozess einbringen. Die Interpretation eines Werkes wird gemeinsam erarbeitet, jeder trägt Mitverantwortung, die Resultate sind das Ergebnis gemeinsamen Wollens. In den Konzerten ist dies für den Zuhörer ganz unmittelbar zu spüren.



After more than 16 years of dedicated work for and with the music of the 18<sup>th</sup> and in recent times also the early 19<sup>th</sup> century, the autonomously organized Concerto Köln has gained a distinctive profile. The laudation of the critics' prize, which was awarded to Concerto Köln in 1995, defined the style of the young orchestra with authentic instruments as "controversial and aggressive, brilliant, emotional and even more, as adorably spontaneous". In the meantime Concerto Köln has become one of the leading ensembles in baroque/classical music. The musicians perform in all the major concert halls in Europe and North America, they appear at the most renowned of festivals – for example Aix-en-Provence, New York Lincoln Center, Schleswig-Holstein, Schwetzingen – and as an opera orchestra that performs regularly in Paris, Brussels, Amsterdam and Berlin – have also proved how exciting baroque and pre-classical operas can be.

In 1992 the ensemble initiated the "Kölner Festtage Alte Musik" together with DeutschlandRadio. Over the years this festival has slowly become the ideal and well respected stage for the presentation of the latest musical discoveries by Concerto Köln.

During Pentecost 2001 the Kempen Music Festival was held for the first time and will be held biannually in the futures. The emphasis of the festival is on the encounters between Concerto Köln and international artists and the relationship between baroque/classical music and present day compositions.

The success is mainly based on the way they work, rehearse and perform music together: besides the artistic director, Werner Ehrhardt, each individual musician is able to integrate his or her ideas in the process. The interpretation of a piece is mutually studied, each individual shares the responsibility and the results are based on a common will. The audience in the concerts can feel this intuitively.

Seize ans après avoir commencé un travail passionné au service de la musique du XVIII<sup>e</sup> siècle et plus récemment du début du XIX<sup>e</sup>, la formation Concerto Köln, organisée de façon autonome, s'est forgée un style inimitable. C'est ainsi que le discours de remise du prix de la critique, décerné en 1995 au Concerto Köln, qualifie le style musical du jeune orchestre d'instruments anciens fondé en 1985 de « dérangeant et ardent, brillant, émotionnel et surtout incroyablement spontané. » Le Concerto Köln compte aujourd'hui parmi les meilleurs ensembles de musique ancienne. Les musiciennes et musiciens se produisent dans les plus grandes salles de concert d'Europe et d'Amérique du Nord, participent aux festivals les plus renommés – on citera par exemple Aix-en-Provence, New York Lincoln Center, Schleswig-Holstein, Schwetzingen – et prouvent en formation d'opéra – régulièrement à Paris, Bruxelles, Amsterdam et Berlin – à quel point l'opéra baroque et préclassique peut être fascinant.

En 1992, l'ensemble a créé le « Festival de musique ancienne de Cologne » (Kölner Festtage Alte Musik) avec le soutien de la station de radio DeutschlandRadio. Ce festival s'est imposé peu à peu comme une plate-forme idéale et reconnue pour présenter les dernières découvertes musicales en date du Concerto Köln.

Inauguré à la Pentecôte 2001, le Festival de musique de Kempen aura lieu à l'avenir tous les deux ans. Ce festival s'articule autour des rencontres entre Concerto Köln et des artistes internationaux et autour des échanges entre musique ancienne et création contemporaine.

À la base de ce succès, on trouve en premier lieu la qualité particulière du travail, des répétitions et de la pratique musicale en commun : aux côtés du directeur artistique Werner Ehrhardt, chaque musicien peut intégrer ses idées dans le processus de travail respectif. L'interprétation d'une œuvre est mûrie en commun, chacun est coresponsable, le résultat étant le fruit d'une volonté partagée. En concert, l'auditeur le ressent directement.

## LORENZO ALPERT

Lorenzo Alpert wurde 1952 in Buenos Aires geboren. Dort begann er auch seine Musikstudien. 1972 kam er nach Europa, um sich in der Aufführungspraxis Alter Musik auf historischen Instrumenten zu spezialisieren. Er studierte in Basel und schloss mit dem Konzertdiplom für „Alte Fagotte“ ab.

Während des Studiums wurde Jordi Savall auf ihn aufmerksam und lud ihn ein, beim Orchester „Hesperion XX“ mitzuwirken. Darüber hinaus arbeitet er mit Ensembles wie „Le Concert des Nations“, „Concerto vocale“, „Concerto Italiano“, „Ensemble 415“ usw. Seit 1991 ist er erster Fagottist bei „Concerto Köln“.

Mit den genannten Gruppen nimmt er an zahlreichen Plattenaufnahmen teil und spielt auf den wichtigsten europäischen Festivals. Lorenzo Alpert ist Dozent für historisches Fagott am Centre de Musique Ancienne in Genf und lehrt regelmäßig bei verschiedenen Kursen in Italien, Frankreich, Spanien und in den USA.



Lorenzo Alpert was born in 1952 in Buenos Aires. It was also there that he began his musical studies. In 1972 he came to Europe to specialize on the performance of baroque/classical music on historical instruments. He studied in Basle and graduated with the concert diploma for "antique bassoon". During his studies he was discovered by Jordi Savall, who then invited him to join the "Hesperion XX" orchestra. In addition he also worked with ensembles such as "Le Concert des Nations", "Concerto vocale", "Concerto Italiano", "Ensemble 415", etc.

He has been the principle bassoonist of "Concerto Köln" since 1991. He performs in numerous recordings with the mentioned groups and performs at the most important European festivals. Lorenzo Alpert is a tutor for the historical bassoon at the Centre de Musique Ancienne in Geneva and also teaches at various courses in Italy, France, Spain and the USA.

Lorenzo Alpert est né en Argentine en 1952. Après des études musicales à Buenos Aires, il vient en Europe poursuivre sa formation à Bâle où il obtient son diplôme de concertiste pour les bassons anciens. Depuis 1991 il est le premier basson solo de l'orchestre « Concerto Köln ». Il est membre fondateur de l'ensemble « Hesperion XX » et il collabore régulièrement comme soliste et instrumentaliste avec les plus prestigieux ensembles européens. Avec ces différentes formations, il participe à de nombreux enregistrements pour les grandes maisons de disques, et joue dans les plus importants festivals européens.

Parallèlement à son activité de concertiste, il fournit un important travail pédagogique : il enseigne le basson baroque au Centre de Musique ancienne de Genève, ainsi qu'en Espagne, en Italie, en France et en Amérique où il est également invité en tant que professeur dans des stages internationaux.

## CORDULA BREUER

Nach einer umfangreichen musikalischen Ausbildung schloss sie ihre Studien bei Günter Höller, Köln (Block- und Traversflöte) mit dem Konzertexamen ab. Es folgten Meisterkurse bei Marion Verbruggen, Barthold Kuijken und Wilbert Hazelzet. 1978 war sie Finalistin beim internationalen ARD-Wettbewerb in München, und seit dem Gründungsjahr 1985 ist sie festes Mitglied bei Concerto Köln. Hier spielte sie die großen Flötenkonzerte aus Barock und Klassik, u. a. von Bach, Vivaldi und Mozart. Ausgedehnte Konzertreisen, auch mit anderen Orchestern wie z. B. dem Freiburger Barockorchester, Europa Galante, Les Musiciens du Louvre oder Musica Antiqua Köln führten sie in nahezu alle europäischen Länder, nach Südostasien, Afrika, Indien und in die USA.

Cordula Breuer ist eine vielseitige Künstlerin: Neben der internationalen Tätigkeit und Spezialisierung im Bereich der Alten Musik ist sie auch eine gefragte Flötistin mit Neuer Musik. 1999 spielte sie mit Uri Caine die „Goldbergvariationen“ von Bach ein. Außerdem hat sie einen Lehrauftrag am Konservatorium der Stadt Köln für historische Flöteninstrumente.



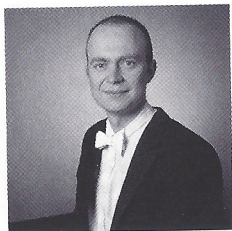
After an extensive musical education Cordula Breuer concluded her studies with the concert exam under Günter Höller in Cologne (recorder and flute). She then attended master classes under Marion Verbruggen, Barthold Kuijken and Wilbert Hazelzet. In 1978 she was a finalist at the international ARD competition in Munich, and has been a regular member of Concerto Köln since its founding in 1985. Here she performs the major baroque and classical flute concertos, among others by Bach, Vivaldi and Mozart. Extensive concert tours, also with other orchestras, for example the Freiburger Barockorchester, Europa Galante, Les Musiciens du Louvre or Musica Antiqua Köln have led her to almost all European countries, to Southeast Asia, Africa, India and to the USA.

Cordula Breuer is a versatile artist: besides her international activities and her specialization in baroque/classical music, she is also an active flautist in contemporary music. In 1999 she recorded Bach's "Goldberg Variations" with Uri Caine. In addition she has a university teaching position at the Konservatorium der Stadt Köln for historical flute instruments.

---

Née à Cologne, Cordula Breuer étudie la flûte à bec et la flûte traversière dans la classe de Günter Höller au Conservatoire de la ville de Cologne. Après son diplôme, elle prend part à des cours de maîtrise avec Marion Verbruggen, Barthold Kuijken et Wilbert Hazelzet. En 1978 elle est finaliste du Concours ARD à Munich. Depuis, elle se produit en concert et enregistre des productions dans presque tous les pays européens, entre autres avec le Ganassi-Consort, Musica Antiqua Köln et Concerto Köln, dont elle est membre.

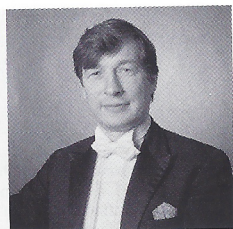
Elle a été l'invitée du Goethe-Institut pour une tournée en Amérique du Sud en 1990 et en Inde en 1991 avec un programme Bach et Mozart. A côté de la musique baroque et classique elle interprète également de la musique contemporaine.



Stephan Sänger



Antje Engel



Jean-Michael Forest



Jörg Buschhaus



Gerald Hambitzer



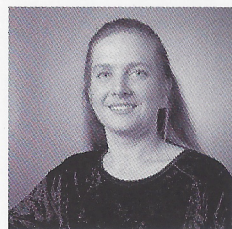
Andrea Keller



Sylvie Kraus



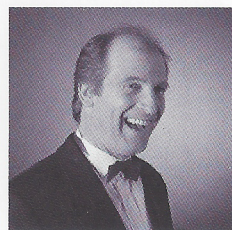
Werner Matzke



Antje Sabinski



Martin Sandhoff



Werner Ehrhardt

Aufnahme/Recording: Köln, Deutschlandfunk, Sendesaal, 13.-17.2.2002

Eine Coproduktion mit DeutschlandRadio

Produzent: Ludwig Rink

Aufnahmeleitung und Schnitt/Recording produced and edited by: Uwe Walter

Toningenieur/Recording engineer: Karl-Heinz Stevens

© 2003 Delta Music GmbH, Frechen, Germany