



# *Mozart*

## PIANO CONCERTOS NOS. 21 AND 22

— ◦ —  
CHRISTIAN IHLE HADLAND  
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA  
ARVID ENNEGÅRD

**SIMAX**  
classics



# Wolfgang Amadeus Mozart

## 1-3 Piano Concerto No. 21 in C Major, *Elvira Madigan*, K. 467 ..... 25:56

CADENZAS BY CHRISTIAN IHLE HADLAND

- |   |                                |       |
|---|--------------------------------|-------|
| 1 | I ALLEGRO MAESTOSO .....       | 13:43 |
| 2 | II ANDANTE .....               | 5:30  |
| 3 | III ALLEGRO VIVACE ASSAI ..... | 6:43  |

## 4-6 Piano Concerto No. 22 in E flat Major, K. 482 ..... 32:40

CADENZAS BY BENJAMIN BRITTEN (1966)

- |   |                   |       |
|---|-------------------|-------|
| 4 | I ALLEGRO .....   | 13:46 |
| 5 | II ANDANTE .....  | 7:42  |
| 6 | III ALLEGRO ..... | 11:12 |

CHRISTIAN IHLE HADLAND, PIANO  
ARVID ENNEGÅRD, CONDUCTOR  
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA

# Mozart Piano Concertos 21 and 22

BY MALCOLM MACDONALD

The concertos of Mozart so dominate our present-day mainstream concert repertoire, and have crowded out so completely the concertante works of his immediate contemporaries, that it's all too easy for us to think that they constitute some sort of norm. They must, we unconsciously assume, perfectly typify the generally-accepted Classical concerto form of the late 18<sup>th</sup> century, simply raised to the highest power of genius; the purest and most masterly representatives of a common genre.

Yet Mozart's personal adaptation and exploitation of the concerto genre was highly idiosyncratic. Yes, his concertos inhabit the tonal design that we call sonata form, which was the Classical era's greatest achievement in musical architecture. But they do so in a way that constantly draws upon his experience and ambitions in the genre of opera. It is in Mozart's concertos, and above all the piano concertos, that the concept of the concerto as a *drama* – practically a commonplace to all succeeding

generations – first arises. The 'operatic' elements are not confined to the aria-like character of so many of his slow movements, the *buffo* antics and rejoicings of his finales, the contests, arguments, duets or dialogues between the soloist and the orchestra or a chosen group of instruments. They extend to the thematic material itself. Mozart's concertos typically begin with a very large-scale orchestral exposition that may introduce as many as seven salient themes, or even more. Not even Beethoven emulated Mozart in this, perhaps because the sheer profusion of themes might have militated against his instinct for close-knit motivic development. Yet Mozart's first movements are not (as those of his lesser contemporaries, working with fewer themes, frequently are) merely episodic. Rather every theme has its proper place and function in the workings of the sonata design, like a character in a drama: it may be used for a particular juncture, for a turn in the argument, to introduce a new emotional colouring, and so on.

This highly original approach to concerto form, in which theatrical impulses are seamlessly blended with the demands of working-out the material, manifested itself very early in Mozart's career, and became his established strategy whenever he worked with the genre. What developed over the years was the subtlety, richness and expressive profundity of that strategy, which found its finest flowering in the concertos of his last years, such as the two we hear on this disc.

If Concerto No. 20 is the most theatrical of Mozart's Piano Concerti, its successor **Piano Concerto No. 21 in C major, K. 467** is one of the most lyrical. This essential quality earned it special prominence in the 1960s, when the slow movement was used as music to Bo Widerberg's popular film *Elvira Madigan*; in fact for a time it was common to see the work billed in performance and on record as the '*Elvira Madigan*' Concerto, which would no doubt have puzzled its composer. K. 467 was indeed composed right after K. 466, in February-March 1785, and completed on 9 March. Mozart premiered it the next day at the fifth of his Lenten Mehlgrube concerts, and again the next day at Vienna's Burgtheater. On the latter occasion he played on his new fortepiano with an added pedal-board. Leopold Mozart, who was still staying with his son, feared that the harmonies in the slow movement and the work's rhythmic complexities would be too daring for

the public, but instead he was able to note with satisfaction that the work was received with rapturous applause, many of the audience being in tears.

The work is scored for the same forces as D minor Concerto and, once again, the violas are divided throughout, adding richness to the string sound. Mozart often treats C major not so much as festive key as a neutral one, serving as the basis for an unusual freedom of modulation, as is the case here. The Concerto starts off with a march tune of delightful aplomb, begun by the strings and then answered, in full military regalia, by the wind; the ceremonial air is by no means over-serious, however, and it initiates a vivid and virile exposition, with several contrasting ideas, including another little march-tune and a singularly sweet violin tune. The soloist enters almost unexpectedly with introductory phrases and a brief cadenza leading to a long-held trill under which the original march-figure can be heard in the strings. It then gives out a new melody of its own.

A sudden pathetic turn to G minor brings a brief foretaste of the opening of Mozart's great 40<sup>th</sup> Symphony in that key, but the major mode is restored for a pleasingly pearly *cantabile* tune for the piano (Mozart had used this previously in his Horn Concerto No. 3). The vigorous development is not devoid of darker moments, but they are moments only, like small clouds

passing across the face of the sun. It concerns itself not with the principal themes but with subsidiary material, and includes a new, rather melancholy E minor theme for the piano, begun by three repeated notes. The expansive recapitulation reinstates all the principal ideas in splendour before the cadenza and coda.

The exquisite F major slow movement is the part of the concerto that was used in *Elvira Madigan*. It has some unique features, especially the texture of the opening music, with the famous theme in muted first violins against continuous throbbing triplets in second violins and violas, and with subtle, shifting harmonies in the winds. When the piano enters it puts the tune into triplets and the throbbing basses go into 4/4. The expressive cross-rhythms and beautiful modulations contribute the rhapsodic, dream-like quality of the music, which in essence is like a rapt operatic cavatina. More elements come into play in the central section, and when the opening theme is restated it is in A flat, over pizzicato strings. Though this movement has become an almost hackneyed concert favourite it is in fact an utterance of profound beauty and continuous imaginative invention.

The main theme of the final rondo, picking up on various chromatic embellishments and sideslips in the other two movements, starts with a rising fragment of chromatic scale and has a hurried but breezy character that goes with its

expression-mark *Allegro vivace assai*. Stated first by the orchestra and then picked up – after the briefest of cadenzas – ebulliently by the piano, it announces a relaxation of mood that persists throughout the movement. Its first six notes prove to be a motivic powerhouse impelling the music onwards. Though the episodes provide equally carefree alternatives, such as the coruscating second theme in the piano and the dapper third theme in the woodwind; there is also an elegant fourth theme shared between piano and orchestra. The development takes these various ideas off into far-flung keys with brilliant scale and arpeggio decorations from the soloist. There is a build-up to a last cadenza, and after it a joyous and brilliant coda.

Towards the end of the same year, 1785, Mozart completed **Piano Concerto No. 22 in E flat, K 482**, which he entered as completed into his work-catalogue on 16 December. He seems to have intended the work to feature in the Advent concert series that he gave following the wild success of the Lenten season of subscription concerts that he had given earlier in the year. Nevertheless there is some doubt about the actual date of the first performance, and one possibility is that Mozart premiered the concerto on 22 or 23 December as an entr'acte between the two parts of the oratorio *Esther* by his good friend and quartet-partner Carl Ditters von Dittersdorf, during the Society of Musicians' annual benefit concert for widows and orphans

of musicians. The *Wiener Zeitung*, reporting on these concerts, averred that there was no need to mention the concerto's favourable reception: praise was superfluous in view of the composer's deserved fame. Mozart seems to have repeated it at one of his own Advent concerts before 28 December, when he wrote to his father Leopold, discussing the performance in a letter that is now lost but whose contents Leopold reported in a letter to his daughter dated 13 January 1786.

He was indeed at the height of his popularity with the Viennese public, and the E flat concerto was an expression of the confidence he felt in life. Urbane and aristocratic in character, it gains a regal warmth of sound from the orchestra's inclusion of clarinets instead of oboes – the first time Mozart had done so in a concerto. Indeed, the woodwind instruments play a more considerable role than in any other Mozart concerto. Cuthbert Girdlestone, in his study of Mozart's concertos, referred to it as the Queen among them. No doubt he was affected by the grandeur of the first movement.

The work is a striking illustration of the way that Mozart was developing the kinds of gestures, formal guidelines and orchestral effects he had established in earlier concertos. The very opening, a strong unison theme like a fanfare that is immediately mocked by a bassoon, is similar to the initial gambits of many of his works in E flat. There is a wealth of themes, some of

which – like the one with which the piano makes its first entry – appear only once. The development is eventful, and the recapitulation is unusually rich in the way it combines and recalls elements from both the orchestral and the solo expositions. No original cadenzas for this work survive.

The heart of the concerto is the second movement, a C minor *Andante*. This is essentially a theme with variations, but it hints also at a rondo form with the incursion of two episodes, in E flat and in C major, where the piano is silent and the woodwind feature as soloists. The strings play muted throughout, emphasizing the elegiac qualities of this noble if somewhat theatrical movement. The theme has something of the character of an operatic aria movement in C minor and is progressively varied in the piano's exquisite *fioriture*. The wind instruments are silent throughout the theme and first variation, but then take over for the first episode in the manner of a wind serenade, where the strings are absent. In the second episode flute and bassoon have a lyrical duet with string accompaniment. After the final climactic variation the movement ends with a gentle coda for piano and woodwinds alone, where a theme from the first of the orchestral episodes is transformed into the minor for a moment of delicate pathos. Mozart reported to his father that at the first performance the audience were so taken with this movement that they called for it to be

repeated – an unusual occurrence when usually it was the fast and brilliant concerto finales that were asked to be repeated.

The final movement is a sophisticated Rondo in a ‘hunting’ 6/8 rhythm – Mozart’s grandest in this vein – which parades a succession of delightful tunes. Its most striking event is an *Andantino cantabile* section in the manner of a slow minuet in A flat major, whose evocative woodwind writing is reminiscent of parts of *Così fan tutte*. (Mozart had introduced a minuet into the finale of his earlier concerto in E flat, K. 271 of 1777.) The Rondo theme returns in high good humour, and works round at length to the cadenza and an unusually extended coda.

A word about the cadenzas used for these works. When he performed them Mozart of course played his own cadenzas, sometimes no doubt improvising them on the spot. For some of the concertos no original written cadenzas exist, but for many of them we do have Mozart’s cadenzas, or sketchy skeletons of them, which he almost wrote not in the score but on separate sheets. Though these are authentic, they are not necessarily the last word in suitability, or an accurate record of what Mozart actually played. The British scholar Sir Donald Tovey wrote about them: *‘It is doubtful whether he would have regarded any of his written cadenzas to first movements as adequately representing his way of extemporizing’* though Tovey also said that each

of the written-out cadenzas ‘conveys at least one useful hint’.

A general acceptance of that situation has led many other composers and virtuosi, including the very greatest, to compose cadenzas for the Mozart piano concertos. No original cadenzas survive for either of the concertos on this recording, and in K. 467 Christian Ihle Hadland plays his own. In K. 482 he plays the cadenzas composed for it by Benjamin Britten. Britten wrote these in June 1966 for the great pianist Sviatoslav Richter, who first used them in a concert in Tours, France the following month. Britten described his cadenzas as ‘not uninfluenced by Hans Keller’s fascinating *Functional Analyses*’ and they paraphrase the harmonic as much as the melodic content of the concerto’s first and last movements.



# Mozarts pianokonsserter nr. 21 og 22

AV MALCOLM MACDONALD

Mozarts konserter er så sentrale i dagens klassiske konsertrepertoar og så overlegne i antall sammenlignet med tilsvarende verk av samtidige komponister, at det er lett å forholde seg til dem som en slags norm. Vi anser dem nesten ubevisst for å være fullkomne eksempler på en klassisk konsertform fra sent 1700-tall og betrakter dem som begavelse i høyeste potens, mesterlige eksempler på en alminnelig sjanger.

Likevel tilpasser og utnytter Mozart konsertformen på en særegen måte. Ja, konsertene hans hører til i formprinsippet vi kaller sonatesats, en musikalsk arkitektur klassisismen frembrakte. Men de innordner seg i denne formen på en måte som hele tiden trekker veksler på komponistens erfaring og ambisjoner i operasjangeren. Det er i Mozarts konserter, og fremfor alt i klaverkonsertene, at begrepet om konserten som *drama* – i praksis noe selvsagt for alle generasjoner etter ham – først oppstår. I mange av de langsomme satsene finnes en arielignende karakter, i finalene parodiske *buffa*-effekter eller

hyllester. Mellom solist og orkester eller instrumentgrupper oppstår konkurranser, diskusjoner, duetter og dialoger. Det operative er integrert i det tematiske materialet. Mozarts konserter begynner ofte med en eksposisjon i stor skala i orkester som kan inneholde opptil syv forskjellige temaer, noen ganger enda flere. Ikke engang Beethoven kunne utfordre Mozart på dette punktet, kanskje fordi så mange temaer ville stride mot førstnevntes sans for tettvevd utvikling av motiver. Likevel er Mozarts førstesatser ikke bare episodiske, slik man ofte finner hos hans samtidige som opererer med færre temaer. Når sonateformen skal tegnes opp, får hvert tema sin egen plass og rolle på samme måte som en karakter i et drama: det kan peke ut en ny retning, skape et vendepunkt i konflikten, innføre nye emosjonelle kvaliteter, og så videre.

Denne originale tilnærmingen til konserten som form, der impulser fra det teatrale blander seg sømløst med krav til bearbeidelse av materialet, oppstod tidlig i Mozarts karriere. Hver gang han



skrev i denne sjangeren, brukte han samme strategi. Gjennom årene utviklet formen seg og ble mer nyansert og rikere og musikken fikk større uttrykksmessig dybde. Dette blomstret for alvor i konsertene han skrev de siste årene han levde, som de to vi kan høre på denne platen.

Om konsert nr. 20 er den mest teatrale av Mozarts klaverkonserter, er den etterfølgende **konsert nr. 21 i C-dur K. 467** en av de mest lyriske. Det gjorde verket berømt på 1960-tallet, da Bo Widerberg brukte den langsomme satsen i sin populære fim *Elvira Madigan*. En stund var det faktisk vanlig å se verket omtalt som *Elvira Madigan*-konserten, noe komponisten sikkert ville stusset over. K. 467 fulgte umiddelbart etter K. 466 også i virkeligheten. Den ble komponert i februar-mars 1785 og ferdigstilt 9. mars. Mozart urfremførte den dagen etter på den femte av Mehlgrube-konsertene i Lent og dagen etter på Burgtheater i Wien. I siste tilfelle spilte han på sitt nye fortepiano med ekstra *pedalbrett*. Leopold Mozart, som ennå bodde sammen med sønnen, var redd harmonikken i den langsomme satsen og verkets komplekse rytmikk ville kreve for mye av publikum, men han kunne i stedet fornøyd notere seg at musikken ble mottatt med begeistret applaus, og at flere tilhørere tok til tårene.

Verket har samme besetning som d-moll-konserten. Bratsjstemmen er også her gjennomgående delt, og strykerklngen blir dermed rikere. Mozart forholder seg ofte til

tonearten C-dur mer som nøytral enn triumferende og lar den være utgangspunkt for en uvanlig fri modulasjon, noe som også er tilfelle her. Konserten åpner med en fornøylig stødige marsjmelodi som begynner i strykere og deretter blir besvart av blåsere i fulle militære regaler. Stemningen er høytidelig, men på ingen måte for seriøs, og den setter i gang en livlig og djerv eksposisjon med flere kontrasterende ideer, blant annet nok en liten marsj og et yndig forløp i fiolin. Når solisten kommer inn, er det nesten uventet, med noen innledende fraser og en kort kadens som leder frem til en lang trille. Under trillen hører vi den opprinnelige marsjfiguren i strykere, som også blir til en ny, selvstendig melodi.

En plutselig, gripende vending til g-moll gir en kort forsmak på åpningen av Mozarts store symfoni nr. 40, men durtonearten gjenopprettes med en behagelig perlende *cantabile* melodi i klaver. (Mozart hadde brukt den tidligere, i den tredje hornkonserten.). Den kraftfulle gjennomføringen er ikke uten mørkere øyeblikk, men de er bare øyeblikk; små skyer som passerer over solens overflate. Forløpet arbeider ikke med hovedtemaer, men med tilleggsmateriale, og inneholder et nokså vemodig e-moll-tema i klaver som åpner med tre gjentatte toner. En ekspansiv reprise henter med ettertrykk inn igjen alle de viktigste ideene, før kadens og coda.

Den utsøkte, langsomme F-dur-satsen er den delen av konserten som ble brukt i *Elvira*

*Madigan*. Den har noen særlige kjennetegn, spesielt teksturen i åpningssekvensen, der det berømte temaet ligger sordinert i første fiolin mot jevnt pulserende trioler i annenfiolin og bratsj, og med forsiktige, skiftende harmonier i blåsere. Når pianoet kommer inn, brytes melodien opp i trioler, mens pulsen i bassene går over i 4/4. Sammen med vakre modulasjoner skaper disse uttrykksfulle kryssende rytmene en rapsodisk, drømmende kvalitet i musikken, som egentlig ligner en henført operatisk *cavatina*. Flere elementer kommer i spill i midtdelen, og når temaet fra åpningen vender tilbake, er det i Ass-dur over strykere som spiller pizzicato. Selv om denne satsen nesten er blitt banalisert som konsertfavoritt, har den også en ubestridt skjønnhet og fantasifulle ideer.

Hovedtemaet i den siste rondo, som plukker opp forskjellige kromatiske forsiringer og utsving fra de andre to satsene, begynner med en fragmentert kromatisk skala som beveger seg hurtig og samtidig lett og luftig oppover i samsvar med betegnelsen *Allegro vivace assai*. Først i orkesteret og så – etter den korteste kadensen man kan forestille seg – overstrømmende hentet frem i klaver, innvarsler den en mer avslappet stemning som vedvarer gjennom satsen. De første seks tonene blir et motivisk kraftverk som driver musikken videre, selv om episodene bidrar ubekymret med alternativer, som det gnistrende annentemaet i klaver og det tredje, vevre temaet i treblås; et

elegant fjerde tema deles også mellom klaver og orkester. Gjennomføringen tar med seg disse forskjellige ideene ut i fjerntliggende tonearter som solisten får pynte med glitrende skalaer og arpeggioer. Det bygges opp til en siste kadens, og etter den en gledesstrålende coda.

Mot slutten av samme år, 1785, avsluttet Mozart **klaverkonsert nr. 22 i Ess-dur, K 482** og førte den inn i verkkatalogen sin som ferdigstilt 16. desember. Tilsynelatende skulle verket inngå i en serie advenstkonsserter han holdt i forlengelse av suksessen abonnementskonsertene i Lent hadde vært tidligere på året. Likevel er datoen for første fremføring usikker. En mulighet er at Mozart urfremførte konserten 22. eller 23 desember som en *entr'acte* mellom de to delene av oratoriet *Esther* skrevet av hans gode venn og kvartettpartner Carl Ditters von Dittersdorf, under en årlig veldedighetskonsert for enker og foreldreløse barn av musikere. I en reportasje fra disse konsertene skrev *Wiener Zeitung* at det var unødvendig å nevne at konserten ble godt mottatt: ros var overflødig i lys av komponistens anseelse, som var fortjent. Mozart ser ut til å ha spilt verket igjen på en av sine egne advenstkonsserter før 28. desember. Han diskuterte fremføringen i et brev til faren Leopold som nå er tapt, men som Leopold gjengav i et brev til sin datter datert 13. januar 1786.

På denne tiden var Mozart virkelig på høyden, musikken hans var svært populær hos publikum i

Wien, og Ess-konserten var et uttrykk for hvor lyst han så på livet i denne perioden. Selv om den er urban og aristokratisk i karakteren, oppnår den en opphøyet varme i klangen ved at orkesteret har klarinetter i stedet for oboer – det var første gang Mozart brukte det i en konsert. Treblåserne spiller en mer sentral rolle her enn i noen av de andre konsertene. I en studie kaller Cuthbert Girdlestone Ess-dur-konserten for dronningen av alle Mozarts konserter. Utsagnet er utvilsomt påvirket av den storslagne førstesatsen.

Dette verket er et slående eksempel på hvordan Mozart videreutviklet gester, formprinsipper og orkestereffekter som han hadde innført i tidligere konserter. Selve åpningen, et sterkt, unisont tema – en fanfare som rett etterpå gjentas i fagott, ligner på åpningene i flere av de andre verkene hans i Ess-dur. Det er en overflod av temaer, og noen av dem – som der klaveret kommer inn første gang – opptrer bare én enkelt gang. Gjennomføringen er rik på hendelser, og reprisen kombinerer og gjentar elementer fra orkester- og soloeksposisjonene på en uvanlig interessant måte. Ingen opprinnelige kadenser til dette verket er bevart.

Hjertet av konserten er andre sats, en *Andante* i c-moll. Egentlig er den et tema med variasjoner, men den har også trekk av en rondoform som blir delt opp av to episoder, i Ess-dur og C-dur, der klaveret ikke spiller og treblåserne står frem som solister. Strykerne spiller med sordin gjennom

hele satsen, og det understreker en elegisk kvalitet i en edel og litt teatralisk sats. Temaet i c-moll minner om en operaarie og blir stadig mer variert i klaverets utsøkte *fioriture*. Temaet og første variasjon er uten treblås, men deretter tar de over etter første episode i form av en serenade, der strykerne ikke spiller. I annen episode har fløyte og fagott en lyrisk duett akkompagnert av strykere. Etter høydepunktet, den siste variasjonen, ender satsen med en vakker coda for klaver og treblås alene, der et tema fra den første episoden i orkester endres til molltonearten og et øyeblikks finstemt lidenskap. Mozart rapporterte til faren at første gang dette ble fremført, var publikum så betatt av denne satsen at de ba om å få den spilt igjen – uvanlig nok, siden det vanligvis var de hurtige og briljante finalene folk ville høre om igjen.

Siste sats er en raffinert rondo i 'jagende' 6/8-takt – Mozarts beste av denne typen – som viser fram en hel serie vakre melodier. Et sted å merke seg er en slags langsam menuett i Ass-dur, betegnet *Andantino cantabile*, der uttrykksfulle forløp i treblås siterer partier fra *Così fan tutte*. (I en tidligere konsert i Ess, K. 271 fra 1777, la Mozart inn en menuett i finalen.) Rondotemaet vender humørfylt tilbake og forflytter seg lenge omkring til det når fram til kadens og en uvanlig utvidet coda.

Noen ord om kadensene i disse verkene er på sin plass. Når han fremførte konsertene, spilte



Mozart selvsagt sine egne kadenser, av og til improvisert på stedet. Noen konserter finnes det ikke originale kadenser til, men i mange tilfeller har vi Mozarts egne kadenser eller skjeletter av dem i skisseform. Ofte skrev han dem ikke ned i partituret, men på løse noteark. Selv om disse er autentiske, representerer de ikke nødvendigvis siste ord i en eventuell diskusjon om hva som er passende. De er heller ikke nøyaktige nedtegnelser av hva Mozart faktisk spilte. Sir Donald Tovey skrev: *Det er tvilsomt om han [Mozart] ville sett på de nedskrevne kadensene til førstesatsene som fullgod representasjon av hvordan han improviserer*. Men Tovey sier også at skissene *‘i det minste gir en nyttig pekepinn’*.

Som følge av dette har en rekke andre komponister og utøvere komponert kadenser til Mozarts klaverkonserter. Ingen av konsertene på denne innspillingen har opprinnelige kadenser bevart, og i K. 467 spiller Christian Ihle Hadland sin egen. I K. 482 spiller han kadenser skrevet av Benjamin Britten. Britten skrev disse i juni 1966 til den store pianisten Svjatoslav Richter, som brukte dem første gang på en konsert i Tours i Frankrike måneden etter. Britten beskrev disse kadensene som *‘ikke upåvirket av Hans Kellers fascinerende funksjonsanalyser’*. De parafraserer både harmonisk og melodisk innhold i konsertens første og siste sats.







**Christian Ihle Hadland** is widely recognized as one of Norway's most exciting young piano talents and following his recital debut at the Norwegian Opera in 2008 was hailed in the Norwegian press as an artist who "...shows himself as a unique musician whose artistry should be heard on the world's concert stages." Christian Ihle Hadland was born in Stavanger in 1983 and received his first piano lessons at the age of eight. At the age of eleven he was enrolled at the Rogaland Music Conservatory, and in 1999 began lessons with professor Jiri Hlinka, both privately and at the Barratt Due Institute of Music in Oslo.

Christian made his Norwegian debut with the Norwegian Radio Orchestra at the age of 15, and has since gone on to perform with all of Norway's leading orchestras, including several appearances with the Oslo Philharmonic Orchestra, as well as having appeared with the Swedish Radio Orchestra, Stockholm Philharmonic Orchestra, the Danish Radio Orchestra, BBC Philharmonic and BBC Symphony Orchestra among others.

Christian is already highly sought-after both recital and as a chamber musician and has appeared several times in prestigious venues and festivals such as Wigmore Hall, Risør Chamber Music Festival, the Schleswig Holstein Music Festival and Kissinger Sommer. Since 2004 he has appeared annually at the Bergen

International Festival as both a solo recitalist and in chamber groups and he has collaborated with such prestigious artists as Janine Jansen, Henning Kraggerud, Lars Anders Tomter, Tabea Zimmermann, Clemens Hagen, Christian Poltera and Truls Mørk.

In 2006 he was invited to accompany Renée Fleming at the annual Nobel Peace Prize Concert in Oslo which was televised to a global audience of many millions. Christian released his debut solo album in April 2010 for Simax Classics. This recording of works by Chopin and Schumann in their 200 year anniversary year has attracted great interest and strong reviews across the board. This recording follows on from the highly successful recording partnership between Christian and Henning Kraggerud where they recorded works by Norwegian composer Christian Sinding for Naxos label. Christian has also collaborated with singer Isa Katharina Gericke in 2009 to produce recording of Eva Nansen's work, also for Simax Classics called "Til Eva".

In 2009 he received the Statoil award for young classical artists, and that same year became Co-Artistic Director of the Stavanger Chamber Music Festival with Martin Fröst. In 2011 he was selected for the prestigious BBC Radio 3's New Generation Artists scheme.



**Christian Ihle Hadland** er en av Norges mest spennende unge pianotalenter. Etter solodebuten i Den Norske Opera i 2008 ble han hyllet i norsk presse som «en unik musiker som kunstnerisk sett kan fylle enhver av verdens konsertscener.» Christian Ihle Hadland er født i Stavanger i 1983, og fikk sine første pianotimer i en alder av åtte. Da han var elleve år fikk han plass ved Rogaland Musikkonservatorium, og i 1999 begynte han å ta timer med professor Jiri Hlinka, både privat og ved Barratt Dues Musikk institutt i Oslo.

Christian gjorde sin norske debut med Kringkastingsorkesteret 15 år gammel, og har siden spilt med alle de norske orkestrene. Han har hatt en rekke profilerte solistoppdrag med Oslo Filharmoniske Orkester, og har også spilt med utenlandske orkester som for eksempel det Sveriges Radios Symfoniorkester, Stockholm Filharmoniske Orkester, Danmarks Radioorkester, BBC Philharmonic og BBC Symphony Orchestra.

Christian er allerede svært ettertraktet både som soloartist og som kammermusiker, og har opptrådt flere ganger på prestisjetunge scener og festivaler som Wigmore Hall, Risør Kammermusikkfest, Schleswig Holstein Music Festival og Kissinger Sommer. Siden 2004 har han dukket opp årlig på Festspillene i Bergen både med solo recitals og i kammerensembler, hvor han har samarbeidet med profilerte artister

som Janine Jansen, Henning Kraggerud, Lars Anders Tomter, Tabea Zimmermann, Clemens Hagen, Christian Poltera og Truls Mørk .

I 2006 ble han invitert til å akkompagnere Renée Fleming under den årlige Nobels Fredspriskonserten i Oslo som nådde ut til et globalt publikum på mange millioner gjennom TV-sendinger. Christian ga ut sitt debut-soloalbum i april 2010 for Simax Classics. Denne innspillingen inneholdt verker av Chopin og Schumann på deres 200 års jubileum, og har vakt stor interesse og mange svært gode anmeldelser. Sammen med Henning Kraggerud har Christian også gjort en meget vellykket innspilling av Christian Sindings verker for fiolin og klaver på Naxos. Christian har også samarbeidet med sangeren Isa Katharina Gericke i 2009 omkring en innspilling av sangerinnen Eva Nansens arbeid, kalt «Til Eva».

I 2009 mottok Christian Ihle Hadland Statoil-prisen for unge klassiske artister, og samme år ble han kunstnerisk leder for Stavanger Kammermusikkfestival sammen med Martin Fröst. I 2011 ble Ihle Hadland utvalgt til det prestisjetunge New Generation Artists program på BBC Radio 3.

The **Oslo Philharmonic Orchestra** can trace its roots back to the times of Edvard Grieg and Johan Svendsen, and was in 1919 established under its present name. At its home venue, Oslo Concert Hall, the orchestra is annually giving 60-70 concerts, most of which are broadcast by Norwegian National Radio. The concert programme has a high international profile, as for the repertoire as well as the performing artists. With its present reputation, the orchestra attracts many internationally distinguished conductors and soloist.

With Mariss Jansons, Music Director 1979-2002, the orchestra achieved great international reputation. Touring activities from 1982 and on include most of the major venues in Europe and festivals such as BBC Proms, Edinburgh, Lucerne and Salzburg, as well as significant venues in North- and South America and East Asia. In 2002 Mariss Jansons was succeeded by André Previn, and in 2006 the orchestra signed a five years contract with Jukka-Pekka Saraste as Music Director. With Maestro Saraste the orchestra has had highly successful concerts at significant European venues, such as Musikverein in Vienna, Philharmonie in Berlin, Concertgebouw in Amsterdam, Royal Albert Hall and Barbican Hall in London, Théâtre des Champs Élysées in Paris and Alte Oper in Frankfurt.

As recording orchestra the Oslo Philharmonic achieved world fame during the 1980s, with their

Tchaikovsky cycle on Chandos. Their present discography include more than 70 titles within a wide range of repertoire, many of which have been awarded with Norwegian and international prizes. Among their later releases are a Brahms symphonies cycle (Simax), Mahler symphonies no. 1, 6, 7 and 9 (Simax), soloist recordings with Frank Peter Zimmermann (Tchaikovsky, Sony), Daniel Müller-Schott (Elgar and Walton, Orfeo), Christian Lindberg (Berio, Xenakis and Turnage for BIS) and the album Norwegian Heartland – Norwegian national romantic treasures (Grieg, Halvorsen, Svendsen, Saeverud and Tveitt) for Simax. Lately the orchestra has also launched two DVD/Blu-ray recordings, with Sibelius' symphonies no. 5 and 1 conducted by Jukka-Pekka Saraste.

From the 2012-13 season Vasily Petrenko will take over as chief conductor of the OPO. As a guest conductor he has already led the orchestra also on tour, in Berlin, Vienna, Bratislava and Paris in 2011.

**Oslo Filharmoniske Orkester** har røtter tilbake til 1870-årene, ble i 1919 etablert som fast institusjon og fikk i 1995 status som nasjonalorkester. Tilbudet i Oslo Konserthus omfatter symfoniske konserter, jule- og nyttårskonserter, filmkonserter, familiekonserter og skolekonserter. Mange av konsertene sendes i NRK P2. Kammermusikk fremføres på forskjellige arenaer i Oslo. Siden 1999 har orkesteret også hatt økende turnévirkosomhet i Norge, både i østlandsområdet og andre landsdeler.

Utenlandsturneer og plateinnspillinger har siden 1980-årene vært en betydelig og fast del av virksomheten. Med sin store kunstneriske fremgang under Mariss Jansons' ledelse og de mange suksessene med ham verden over, har orkesteret lenge vært regnet som internasjonalt topporkester. Med André Previn som sjefdirigent (2002-2006) gjennomførte orkesteret bl.a. en stor USA-turné i 2005, som ledd i Norges 100-årsmarkering. Med Jukka-Pekke Saraste, sjefdirigent fra 2006, har orkesteret hatt en rekke turnésuksesser rund om i Europa, med kritikerroste konserter i bl.a. Musikverein i Wien, Filharmonien i Berlin, Royal Albert Hall og Barbican Hall i London, Concertgebouw i Amsterdam og Théâtre des Champs Élysées i Paris.

Sin første internasjonale platesuksess hadde Oslo-Filharmonien i 1980-årene med Tsjaikovskij-serien (Chandos), og en rekke

innspillinger for EMI. Senere har orkesteret spilt inn for Simax, Sony, BIS og Ondine, innenfor et vidt repertoar med bl.a. Brahms, R. Strauss, Mahler og Stravinsky, norsk nasjonalromantikk og samtidskomponister som Lindberg, Slettholm, Thommessen og Wallin. Med Jukka-Pekka Saraste lanserte orkesteret i 2008 sin første DVD-innspiling, Sibelius' symfoni nr. 5, og i 2010 ble symfoni nr. 1 utgitt på DVD og Blu-ray.

Fra sesongen 2012-13 overtar Vasily Petrenko som sjefdirigent for OFO. Som gjestedirigent har han ledet orkesteret også på turné, i Berlin, Wien, Bratislava og Paris 2011.



**Arvid Engegård** was born in Bodø, North Norway in 1963. Only eleven, Arvid was leading his first string quartet in concerts throughout Norway. Arvid took his instrumental diploma at Trondheim Conservatory aged sixteen, and continued his studies at the Eastman School of Music. In Salzburg he studied with Sándor Végh, and was invited by him to lead Camerata Academica, a position he kept for eight years. In 1991 Engegård was invited to be the leader of the Orlando String Quartet. Engegård has appeared regularly at Europe's most prestigious chamber music festivals, including Lockenhaus, the Salzburg Festival, Musiktage Mondsee and Mozartwoche.

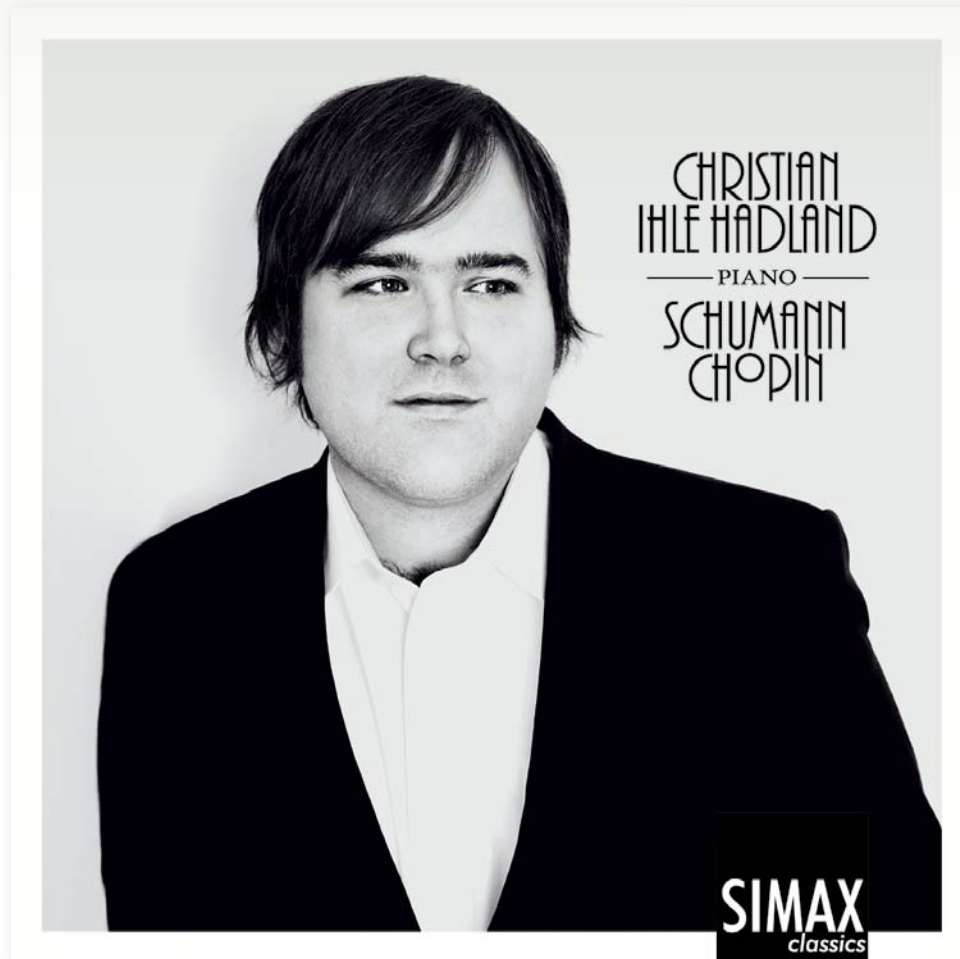
Since 1999 Arvid has developed a considerable career as a conductor working with orchestras including Camerata Bern, the BBC Concert Orchestra, Mozarteum Orchestra Salzburg, Camerata Academica Salzburg, Swedish Radio Orchestra, Swedish Chamber Orchestra, Norwegian Radio Orchestra, Norwegian Chamber Orchestra, Bergen Philharmonic, Oslo Philharmonic, Gothenburg Symphony Orchestra and the Belgrade Philharmonic Orchestra.

Arvid Engegård is the Artistic Director of Lofoten International Chamber Music Festival and in 2000 was awarded the Nordlys Prize. In 2006 he formed Engegård Quartet, which is now one of Scandinavia's most sought-after chamber music ensembles and regularly performs throughout Europe.

**Arvid Engegård** ble født i Bodø i 1963. Som elleve-åring ledet Engegård sin første strykekvartett på konserter over hele Norge. Da han var 16 tok han sin første fiolineksamen ved konservatoriet i Trondheim, og fortsatte sine studier ved Eastman School of Music. I Salzburg studerte han med Sándor Végh, og ble invitert av han til å lede Camerata Academica, en stilling han beholdt i åtte år. I 1991 ble Engegård invitert til å lede Orlandokvartetten i Amsterdam. Som fiolinist og kammermusiker har Engegård opptrådt en rekke ganger på mange av Europas mest prestisjefylte festivaler, som Lockenhaus, Festspillene i Salzburg, Musiktage Mondsee og Mozartwoche.

Siden 1999 har Engegård utviklet en betydelig karriere som dirigent for orkestre som Camerata Bern, BBC Concert Orchestra, Mozarteum Orchestra Salzburg, Camerata Academica Salzburg, Sveriges Radio Orchestra, svensk Kammerorkester, Norsk Radio Orkester, Det Norske Kammerorkester, Bergen Filharmoniske, Oslo-Filharmonien, Göteborgs Symfoniker og Beograds Filharmoniske Orkester.

Arvid Engegård er kunstnerisk leder for Lofoten Internasjonale Kammermusikkfestival og i 2000 ble han tildelt Nordlysprisen. I 2006 dannet han Engegårdkvartetten, som nå er en av Skandinavias mest etterspurte kammermusikk-ensembler og opptrer jevnlig i hele Europa.



FRÉDÉRIC CHOPIN: Rondeau · Trois Nouvelles Études · Impromptu in  
A flat Major · Impromptu in F sharp Major · Impromptu in G flat Major ·  
ROBERT SCHUMANN: Waldszenen · Blumenstück

*- His debut solo recording [...] has stood out even in this anniversary year's competitive field. His Chopin has a liquid quality; clearly defined but with an elasticity that points towards some of the all-time pianistic greats.*

[Andrew Mellor / Classic FM Magazine Hot Property October 2010]

Recorded 18-20 mai 2011 in Oslo Konserthus  
Producer and editor: Krzysztof Drab  
Balance engineer: Arne Akselberg  
Assistant engineer: Sean Lewis  
Mix: Arne Akselberg and Krzysztof Drab at Abbey Road Studios

Liner notes: Malcolm MacDonald  
Translation: Hild Borchgrevink

Cover design: Martin Kvamme  
Photo: Observatoriet

Executive producer: Erik Gard Amundsen

©&© 2013 Grappa Musikkforlag AS  
All trademarks and logos are protected. All rights of the  
producer and of the owner of the work reproduced reserved.  
Unauthorized copying, hiring, lending, public performance  
and broadcasting of this record prohibited.  
ISRC: NOFZS1223010-060 · PSC1323 Stereo



# Wolfgang Amadeus Mozart

**1-3 Piano Concerto  
No. 21 in C Major,  
*Elvira Madigan*, K. 467  
25:56**

CADENZAS BY CHRISTIAN IHLE HADLAND

**4-6 Piano Concerto  
No. 22 in E flat Major, K. 482  
32:40**

CADENZAS BY BENJAMIN BRITTEN (1966)

CHRISTIAN IHLE HADLAND, PIANO  
ARVID ENGEÅRD, CONDUCTOR  
OSLO PHILHARMONIC ORCHESTRA

ISRC: NOFZS1223010-060



7033662013234

WWW.SIMAX.NO · SIMAX@GRAPPA.NO  
ALL RIGHTS RESERVED GMF

**SIMAX**  
classics

PSC1323  
TT 58:37 © 2013 GMF © 2013 GMF