



Alexis Kossenko

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Concertos for flute and orchestra

K. 313 · 314 · 315 · 299

Alexis Kossenko, flûte

Valeria Kafelnikov, harpe (K. 299)

Gli Angeli Genève

Eva Saladin, Adrien Carré, Claire Foltzer, Jonathan Nubel, Coline Ormond, Nadia Rigolet, *violons 1*

Sonoko Asabuki, Stéphanie Erös, Angelina Holzhofer, Murielle Pfister, Xavier Sichel, *violons 2*

Deirdre Dowling, Caroline Cohen-Adad, Bettina Ruchti, Martine Schnorhk, *altos*

Felix Knecht, Oleguer Aymami, Hager Hanana, *violoncelles*

Michaël Chanu, Clena Stein, *contrebasses*

Sarah Van Cornewal, Sara Boesch, *flûtes (K. 313)*

Emmanuel Laporte, Claire Thomas, *hautbois*

Philippe Miqueu, Carles Cristobal, *bassons*

Antoine Dreyfuss, Alessandro Orlando, *cors*

Stephan MacLeod, direction

K. 313 et 315: flûte de Martin Wenner d'après August Grenser (1790) a 1 clé, en grenadille

K. 314: flûte de Martin Wenner d'après August Grenser (1790) a 1 clé, en ébène

K. 299: flûte de Martin Wenner d'après August Grenser (1790) a 8 clés, en grenadille
harpe à simple mouvement Etienne Chaillot, fin du 18^e siècle

Concertos K. 313 et K. 314 & Andante K. 315

Cadences improvisées ou librement inspirées des exemples de Rachel Brown et Konrad Hünteler (Bärenreiter).

Concerto pour flûte et harpe K. 299

Cadences de Sylvain Blassel (éditions Harposphère), librement adaptées

FLÛTE ENCHANTERESSE

Si Mozart a donné au concerto de son époque sa forme suprême, c'est qu'il y a transféré toutes les caractéristiques de l'air d'opéra, donnant au *cantabile* dont il parle souvent dans sa correspondance la plus grande importance et transformant les traits de virtuosité vocale en figurations instrumentales. Le soliste y est un personnage dont le discours donne au matériau orchestral présenté en introduction une dimension plus profonde, plus intime et plus sensible qui constitue la raison d'être du rapport entre l'individu et le groupe, entre les solos et les tuttis.

Mozart avait toujours en tête le musicien pour qui l'œuvre était écrite, qu'il s'agisse d'un air ou d'un concerto ; il lui taillait un costume sur mesure, comme il le dit lui-même (dans ses concertos de piano, c'est à lui-même qu'il se réfère, d'où la profondeur et la complexité de ce qui s'y exprime). À tel soliste possédant une technique virtuose, il compose des passages d'une grande difficulté ; à tel autre moins assuré, il livre une partition plus abordable. C'est ainsi que le dernier des quatre concertos pour cor écrits à l'intention du fameux Joseph Leutgeb est beaucoup moins exigeant que les précédents, le soliste, vieillissant, n'étant plus en mesure d'assurer les notes les plus aiguës. De même, la partie de flûte du *Concerto pour flûte et harpe* utilise des notes graves qui faisaient l'originalité de l'instrument utilisé par le comte de Guines, son commanditaire (il s'agit des notes *ré bémol* et *do*, aujourd'hui présentes sur les flûtes modernes).

La supériorité des concertos de Mozart sur ceux de ses contemporains, Haydn compris, tient à l'alliage subtil entre la rigidité de la forme et la dramatisation du discours musical. Mozart l'avait expérimenté dans les airs d'*opera seria*, parvenant à créer des tensions et des progressions à l'intérieur d'une forme statique. Aussi n'a-t-il pas cherché à innover au niveau formel : ses concertos sont pour la plupart construits sur un même patron. Mais leur contenu est d'une grande richesse et celle-ci croît au fur et à mesure de son évolution. Elle provient en grande partie de son génie mélodique, qui lui permet d'enchaîner plusieurs idées caractéristiques dans une continuité organique, comme si chacune découlait de la précédente. Elle est aussi liée au fait que l'orchestre ne se contente pas d'accompagner le soliste, mais participe pleinement à la construction du discours musical.

Le modèle vocal, dans la musique de Mozart, convient tout particulièrement aux instruments à vent, qu'il a émancipés dans ses œuvres de leur rôle subalterne. Et c'est précisément à Mannheim, au cours de l'année 1778, qu'il découvre, grâce au fameux orchestre de la ville, l'étendue de leurs possibilités, leur importance pour une sonorité d'ensemble plus variée et plus pleine. On en retrouvera les effets dans *Idomeneo*, composé peu de temps après.

Les deux concertos pour flûte appartiennent à une époque où domine encore, chez Mozart, le style galant : la musique ne vise pas une expression tragique, qui

sera celle de plusieurs de ses concertos pour piano de la maturité, mais elle se veut aimable, agréable à écouter. C'est un flûtiste amateur qui les lui commanda, en même temps que deux quatuors pour flûte et cordes. Dans sa correspondance, Mozart en parle comme d'un Hollandais ou d'un Indien, car le dénommé Ferdinand Dejean, né à Bonn en 1731, avait servi comme médecin dans la marine pour le compte de la Compagnie hollandaise des Indes orientales. Il était présent à Mannheim au moment où Mozart s'y trouvait, et après quelques péripéties, avait abandonné la médecine pour la philosophie. Mozart était parti de Salzbourg pour la première fois sans son père, mais accompagné de sa mère, ce qui nous vaut une riche correspondance. Il prolongea autant qu'il le put son séjour dans cette ville, se liant avec plusieurs musiciens qui l'admiraient, dont Christian Cannabich, *Konzertmeister* et directeur de la musique instrumentale à la cour de Mannheim. Mais Mannheim ne devait être qu'une étape dans le voyage vers Paris, où Mozart finira par se rendre, peu avant que l'orchestre de la ville soit déplacé à Munich (où Mozart le retrouvera pour *Idomeneo*). L'une des raisons qui retenait Mozart, outre l'intérêt musical qu'il trouvait à Mannheim, est qu'il tomba amoureux d'Aloysia Weber, alors âgée de seize ans, et dont les qualités vocales le subjuguèrent (il pensa aussitôt se mettre à son service pour qu'elle devienne une *prima donna* célèbre, au grand désarroi de son père).

Le post-scriptum qu'il ajoute à la lettre adressée par sa mère à son mari le 13 février 1778 laisse entendre que Mozart n'aimait pas la flûte, remarque reprise par tous les commentateurs : « Il est bien naturel que

je n'aie pu terminer la commande puisque je n'ai pas une heure de tranquillité. Je ne peux écrire que la nuit et ne peux donc me lever tôt. Et on n'est pas toujours disposé à travailler. Je pourrais bien sûr gribouiller toute la journée, mais une telle chose doit parcourir le monde et je ne veux pas à avoir à rougir qu'elle porte mon nom. Et puis, vous savez que je répugne à écrire pour un instrument (que je ne peux souffrir). J'ai donc composé, pour changer, des duos pour piano et violon, et aussi commencé une messe¹ ». Dans quelle mesure cette remarque que tout ce qu'il a écrit pour la flûte dément est-elle liée au fait qu'il était alors entièrement pris par Aloysia et ne pensait qu'aux arias qu'il pourrait composer pour elle, ou à son désir d'écrire un opéra, comme il le confie de manière répétée à son père ? Ou était-il énervé parce que Dejean, n'ayant reçu qu'une partie de sa commande, ne lui avait payé que la moitié des 200 florins promis, une somme qui devait assurer son séjour à Mannheim ? Le fait est que Mozart se simplifia la tâche en transposant pour la flûte le concerto pour hautbois qu'il avait composé peu avant pour un hautboïste de Salzbourg et que celui de l'orchestre de Mannheim, Friedrich Ramm, joua à cinq reprises (c'était, écrit Mozart, son « cheval de bataille »).

Mozart avait annoncé à son père la commande de Dejean en parlant de « 3 petits concertos, faciles et courts, et une paire de quatuors avec flûte² ». C'était pour Mozart un travail alimentaire plus qu'une demande stimulante. Néanmoins, le *Concerto* K. 313 (285c), composé en janvier ou février 1778, et le seul originellement conçu pour la flûte, témoigne de qualités qui vont bien au-delà d'un morceau « facile et court ».

Dans l'exposition thématique du premier mouvement, les différentes phrases s'enchaînent si naturellement que l'on passe sans s'en rendre compte du ton décidé de la première idée, avec son rythme pointé, à celui plus introverti et plus interrogatif du second, qui utilise le même rythme mais en un sens opposé, avant que les parties conclusives n'opèrent une synthèse. La logique harmonique et le flux de doubles croches lie le tout, comme si cet art subtil de l'articulation allait de soi.

C'est une constante chez Mozart: la forme offre une continuité fluide, fondée sur des thèmes amples auxquels le caractère mélodique confère une plasticité et une expressivité immédiates: ils débordent d'expressivité, et la moindre idée, chez lui, possède un caractère vocal, renvoyant à l'imaginaire théâtral.

Le mouvement lent, *Adagio ma non troppo*, adopte le ton de la romance, et on ne serait pas surpris d'y voir apparaître Zerline ou Dorabella. Les cordes avec sourdine et les contrebasses en pizzicatos créent une atmosphère à la fois mystérieuse et sensuelle à partir de laquelle la flûte déploie ses arabesques mélodiques. La texture, toujours dense, évoque une atmosphère de confiance proférée un soir d'été dans un jardin.

Quant au rondo final, dans le tempo d'un menuet, il est enjoué et permet au flûtiste de dérouler des figures sur virtuoses qui ne prennent toutefois jamais le pas sur l'expressivité et le raffinement de l'écriture (c'est vrai pour l'ensemble de l'œuvre). Ainsi les parties de cordes sont-elles substantielles, loin d'un banal accompagnement. Leopold avait jugé une sonate

contemporaine de Wolfgang comme influencée par le « goût maniéré de Mannheim, mais si peu que ton propre bon style n'en est pas altéré³ ».

Le *Concerto* n° 2 K. 314 (285d), qui date dans sa version originale de l'été 1777, est plus simple dans sa construction, et le développement du premier mouvement, comme la partie centrale du deuxième, sont extrêmement réduits. La virtuosité est aussi plus limitée, le hautbois pour lequel il avait été pensé n'ayant pas l'agilité de la flûte. La transposition de *do* majeur à *ré* majeur s'explique par le fait que la flûte ne descendait pas au-dessous du *ré*. Le mouvement lent, plein d'une délicate tendresse, est lui aussi plus succinct que celui du concerto précédent; il est noté comme lui *Adagio ma non troppo*. Le final, un « rondeau », est plein d'une verve joyeuse et fait signe vers l'*opera buffa* (on retrouvera son thème dans un air de *L'enlèvement au sérail*, confié à Blonde).

On ne sait ce qui a motivé l'écriture au début de l'année 1778 de l'*Andante* K. 315 (285^e), pièce isolée composée par Mozart soit à Mannheim à la fin de son séjour, soit à Paris. On pense qu'il a été conçu pour remplacer le mouvement lent du premier *Concerto de flûte*, bien que la raison nous en échappe (l'écriture d'orchestre de ce mouvement lent était-elle trop chargée, trop difficile?). Fut-il écrit en vue du troisième concerto réclamé par Dejean? C'est un morceau à la fois élégiaque, dans l'esprit de Gluck, et d'une mélancolie typiquement mozartienne, notamment à travers ses inflexions en mineur. Cette très belle page est pleine de poésie et de sentiment, et la longue phrase initiale montre à quel

point Mozart était en mesure d'introduire une grande variété de nuances à l'intérieur d'une même entité.

Le *Concerto pour flûte et harpe* K. 219, en *do* majeur, est lié à l'esprit de la symphonie concertante, qui était en plein essor à ce moment-là, notamment à Paris (il fut écrit juste après la *Symphonie concertante* pour vents K. 297). C'est précisément à Paris que peu après son arrivée en mars 1778 Mozart reçut commande de l'œuvre. Elle provenait d'un flûtiste amateur, le comte de Guisnes, qui voulait jouer avec sa fille harpiste à laquelle Mozart donna aussi des leçons de composition. Mozart semble avoir apprécié la musicalité des deux interprètes, la partition laissant penser que la fille avait une belle maîtrise de son instrument, car sa partie est exigeante. L'œuvre, typique des pièces de salon de l'époque, évite néanmoins toute bravoure instrumentale comme toute recherche d'écriture, privilégiant les échanges entre les deux instruments solistes et entre ceux-ci et l'orchestre. Comme toujours chez Mozart, le genre est sublimé par la beauté mélodique des thèmes et la fluidité du discours. Le deuxième mouvement,

Andantino, dans le ton de la sous-dominante, se caractérise par un lyrisme tendre et nostalgique ; le troisième mouvement, un « Rondeau », est un final brillant, riche d'idées qui se renouvellent et de quelques modulations expressives. Il évoque l'esprit d'une gavotte française. Mozart n'avait-il pas confié à son père, peu avant d'arriver à Paris, qu'il était capable d'imiter n'importe quel style national ?

Ces concertos, toutefois, n'ont pas encore acquis leur autonomie esthétique : ils sont tributaires des circonstances qui les ont rendus possibles, des exigences de leurs commanditaires, et du goût du public.

Philippe Albèra

¹ W. A. Mozart : *Correspondance II, 1777-1778*, trad. G. Geffray, Paris, Flammarion, 1987, p. 249.

² *Ibidem*, p. 167.

³ *Ibid*, p. 169.

LA QUÊTE DE L'INDÉPENDANCE

Jouer les concertos de Mozart pose le même problème à un flûtiste que les sonates et partitas de Bach à un violoniste ou ses suites à un violoncelliste. Ce problème qu'on rencontre avec des chefs-d'œuvre entrés trop tôt à notre répertoire ; lorsque l'on se confronte à l'admirable avant l'ordinaire ou que l'on nous inculque l'exception

avant la règle. Comment trouver le recul pour en offrir une lecture personnelle ? Comment poser un regard objectif sur ce qui est déjà familier ? Comment juger et apprécier comme un adulte ce dont on est nourri depuis notre plus tendre enfance ? Comment remettre en question les préceptes enseignés dès les premières

années d'études ? Comment, enfin, s'évader de la prison de la tradition ?

Je n'ai jamais été animé par le désir de faire différent à tout prix, mais par celui de comprendre ce que l'œuvre a à nous raconter. Et il n'est pas si simple d'accéder à un stade de lucidité avec les "piliers du répertoire". Parfois il faut savoir leur tourner le dos pendant quelques temps pour les redécouvrir d'un œil neuf, d'un cœur vierge, les voir et les ressentir comme ils sont et non comme on nous a appris à les considérer. Pendant longtemps j'ai aimé Mozart et l'ai considéré comme un génie, simplement parce qu'on m'avait enseigné à l'aimer et le considérer comme tel ! Et, un jour, le déclic s'est produit ; une conscience soudaine, vécue et ressentie de la singularité de son génie ; un amour qui n'a fait que croître, et surtout une découverte soudaine du potentiel théâtral de sa musique, qui ne se limite pas du tout à ses opéras. Chacune de ses œuvres est en fait un opéra en miniature, un théâtre de l'âme, et ses concertos pour flûte ne font pas exception. C'est sous cet angle que nous les avons abordés, avec leur lot d'intrigues, de sentiments, de drôleries, de coups de théâtre ! Et, bien plus qu'une performance de soliste avec un accompagnement d'orchestre, c'est un dialogue savoureux et plein d'éloquence que nous avons voulu mettre en lumière, entre un personnage d'opéra qui serait le soliste et un orchestre à la fois cadre et acteur, qui incarne parfois un seul personnage, parfois une foule.

Le concerto en sol majeur ne nous est pas parvenu par une source de première main, mais dans

une impression postérieure à 1800. Quiconque a fréquenté les copies manuscrites ou éditions de cette période sait à quel point elles peuvent être parsemées d'erreurs et d'incohérences ; cela nous invite donc à poser un regard critique (et nourri d'expérience) sur le texte, et surtout à ne pas faire de l'Urtext un dogme absolu. N'importe quel bon interprète en 1777 aurait distingué dans la partition les informations essentielles et celles simplement indicatives, définissant ainsi son espace de liberté et d'initiative, corrigeant spontanément les erreurs de texte, et choisissant les articulations les plus parlantes pour son instrument.

Depuis deux-cent-quarante-cinq ans, la musicologie répète à l'envi que Mozart n'aimait pas la flûte; peut-être aurait-on dû imaginer plus tôt que Mozart, tout à son amour brûlant pour Aloysia Weber, ne faisait pas de la commande de Ferdinand Dejean une priorité et que tancé en cela par son père il a écrit quelques mots qui dépassaient sa pensée et qu'il n'imaginait pas devenir une légende pour les siècles à venir ! Car tout dans les œuvres qu'il dédie à la flûte et dans le traitement qu'il fait de l'instrument dément ses paroles. A moins qu'il fût simplement incapable de médiocrité ? Prenons donc ces concertos pour les chefs-d'œuvre qu'ils sont : une musique profonde et légère à la fois, pétillante et intense, alternativement bouleversante et rayonnante, à l'image de l'âme humaine qui perce et chante dans toute la musique de Mozart, expression parfaite du théâtre de la vie.

Alexis Kossenko



Stephan MacLeod





ALEXIS KOSSENKO flûte

Né à Nice en 1977, Alexis Kossenko mène aujourd'hui une double carrière de chef d'orchestre et de flûtiste. Fin connaisseur de toutes les formes historiques de son instrument, il joue aussi bien la flûte moderne (diplômé du CNSM de Paris dans la classe d'Alain Marion et lauréat du Concours Rampal 2000) que la flûte baroque, les flûtes classiques et romantiques, et la flûte à bec. Il se produit en soliste avec le *Deutsche Symphonie-Orchester* de Berlin, le *Stockholm Philharmonic Orchestra*, *Concerto Copenhagen*, *Ensemble Matheus*, *Philharmonie der Nationen*, *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Stradivaria*, *Barokksolistene*, *B'Rock*, *Le Cercle de l'Harmonie*, *La Chambre Philharmonique*, *Modo Antiquo*, *Le Concert Lorrain*, *Holland Baroque Society*, *Helsinki Baroque Orchestra*, *Ensemble Resonanz*, *Gli Angeli Genève*, dans un répertoire qui va de Vivaldi à Khachaturian. Il a joué ou dirigé aux Philharmonies de Berlin, Varsovie et Stockholm, au Wigmore Hall et au Royal Albert Hall de Londres, au Mozarteum de Salzbourg, au Théâtre des Champs-Élysées et à la Salle Gaveau à Paris, à la Tonhalle de Zürich, aux Concertgebouw de Bruges et d'Amsterdam, à l'Opéra Royal de Copenhague.

Il a été premier flûtiste de *La Chambre Philharmonique* (dir. Emmanuel Krivine) et de *l'Orchestre des Champs-Élysées* (dir. Philippe Herreweghe) et comme soliste, il a enregistré la première intégrale des six concertos de CPE Bach, les concertos de Telemann, Vivaldi, Tartini, Haydn, Touchemoulin, Nielsen, disques salués par de nombreux prix. En musique de chambre, il a enregistré entre autres l'intégrale des *Quatuors parisiens* de Telemann ; le *Carnaval des animaux*, *Undine* (œuvres de Reinecke et Andersen avec le pianiste Vassilis Varvaresos) ; *Soir Païen*, un disque de mélodies impressionnistes (Debussy, Ravel, Koechlin, Caplet, Ibert, Roussel) pour voix, flûte et piano avec Anna Reinhold, Sabine Devieille et Emmanuel Olivier (Aparté) ; et un coffret de 3 CDs d'œuvres d'Eugène Walckiers à paraître en 2022.

En tant que chef d'orchestre, Alexis Kossenko a été invité à diriger de nombreuses formations, modernes ou spécialisées en musique ancienne : *European Baroque Orchestra*, *B'Rock*, *Le Concert d'Astrée*, *Holland Baroque*, *Arte dei Suonatori*, *Orkiestra Historyczna*, *Sinfonia Iuventus*, *Concerto Copenhagen*, *Ensemble Resonanz*, *Ensemble Arion*, *Helsinki Baroque Orchestra*, *JOA*, *Oldenburg Staatstheaterorchester*, et *Les Ambassadeurs* (désormais *Les Ambassadeurs – La Grande Écurie*) dont il est fondateur et chef d'orchestre principal. Son répertoire éclectique lui permet d'être autant à l'aise tant dans la musique symphonique (Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Reinecke, Brahms, etc...) qu'à l'opéra : *The Fairy Queen* de Purcell, *Atys* de Lully, *Tamerlano* de Haendel, *Le Nozze di Figaro* ou *Così fan tutte* de Mozart, *L'Étoile* de Chabrier, *Le Viol de Lucrece* de Britten. Membre du Comité d'Honneur de la Société Jean-Philippe Rameau, il est reconnu pour son travail sur ce compositeur dont il a dirigé notamment *Achante* et *Céphise* (dont l'enregistrement pour Erato-Warner vient d'obtenir un diapason d'or), *Platée*, *Les*

Paladins, Les Boréades, Anacréon, Zoroastre.

Après la disparition de Jean-Claude Malgoire, Alexis Kossenko est nommé directeur musical de *la Grande Écurie et la Chambre du Roy*, dont il décide d'unir la destinée à celle des *Ambassadeurs* pour dessiner des projets musicaux riches et ambitieux, de Monteverdi à Schönberg.

VALERIA KAFELNIKOV harpe

Formée en Russie puis en France, Valeria Kafelnikov obtient le premier prix dans la classe d'Isabelle Moretti et le certificat d'aptitude dans le département de pédagogie au Conservatoire de Paris (CNSMDP), puis se perfectionne avec Fabrice Pierre au Conservatoire de Lyon (CNSMDL). Elle suit des master-classes avec György Kurtág et Pierre Boulez, puis travaille sous la direction de James Levine, Zubin Mehta, Wolfgang Sawallisch au *Verbier Youth Orchestra* en tant que harpe solo.

En 2018 elle rejoint l'*Ensemble Intercontemporain*. Cette nomination vient prolonger un important travail de commandes et de créations qu'elle fait notamment en collaboration avec le *Quatuor Béla*, au sein du *Trio Lisbeth Project* ou avec des ensembles comme *Alternance* ou *Court-Circuit*. Ainsi elle tisse des liens privilégiés avec des compositeurs d'aujourd'hui, notamment Frédéric Pattar, Vincent Bouchot, Ernest H. Papier, Aurélio Edler-Copes.

Parallèlement elle est harpe solo de l'orchestre *Les Siècles*, dirigé par François-Xavier Roth et s'intéresse de près à l'histoire de l'interprétation et aux instruments historiques. Ainsi elle fait entendre différents instruments dans un même récital : la harpe à simple mouvement du XVIIIe, la harpe Érard fin XIXe et la harpe moderne.

La musique de chambre tient également une place importante dans son activité. Parmi ses partenaires, Sandrine Piau, Mireille Delunsch, Marion Tassou, Gionata Sgambaro, Vincent Lucas, *Trio opus 71*, Noémi Boutin. Elle se produit au festival d'Aldeburgh, au Palazzetto Bru Zane à Venise, à la radio de Cologne, ou à l'auditorium du musée d'Orsay à Paris, etc...

Elle poursuit également une activité de soliste et joue notamment avec l'*Orchestre de Chambre de Paris, Les Siècles* ou l'*Orchestre des Champs Élysées*, sous la baguette de Louis Langrée, François-Xavier Roth, Kazuki Yamada, dans des salles telles que la salle Pleyel, le Théâtre des Champs Élysées ou la salle Tchaïkovsky à Moscou.

Valeria donne des master-classes en France et en Europe et enseigne actuellement au Pôle Supérieur de Bordeaux ainsi qu'au Conservatoire du 20^e arrondissement de Paris.

GLI ANGELI GENÈVE

Gli Angeli Genève a été fondé en 2005 par Stephan MacLeod. Formation à géométrie variable et jouant sur instruments (ou copies d'instruments) d'époque, l'ensemble est composé de musiciens qui mènent des carrières dans le domaine de la musique baroque, mais qui ont la particularité de ne pas être actifs que dans ce domaine-là : ils ne font pas que de la musique ancienne. Leur éclectisme est garant de la fraîcheur de leur enthousiasme. Il est aussi un moteur de leur curiosité.

Dès le début d'une aventure musicale qui pendant plusieurs années s'est concentrée uniquement sur une intégrale des Cantates de Bach en concert à Genève, à raison de trois concerts par saison, Gli Angeli Genève a été le terrain des rencontres entre des chanteurs et instrumentistes parmi les plus célèbres de la scène baroque internationale et des jeunes diplômés des Hautes Ecoles de Musique de Bâle, Lyon, Lausanne et Genève.

Reconnu internationalement depuis ses deux premiers disques parus en 2009 et 2010 et qui ont obtenu de nombreux prix critiques, l'ensemble donne aujourd'hui une quinzaine de concerts par saison à Genève, dans le cadre de son Intégrale des Cantates de Bach d'une part, d'une série de concerts annuels au Victoria Hall d'autre part, mais aussi au sein de son propre Festival Haydn-Mozart et d'une saison de concerts de musique de chambre qui naît en septembre 2022. Parallèlement, il est sollicité en Suisse et à l'étranger pour y donner Bach, mais aussi Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Carl Philipp Emanuel Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart, etc. C'est ainsi que ces dernières saisons, Gli Angeli Genève a été en résidence au Festival d'Utrecht et aux Thüringer Bachwochen, et s'est produit également à Bâle, Zurich, Lucerne, Barcelone, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Bruxelles, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver ou La Haye. Gli Angeli Genève est un invité régulier des Festivals de Saintes, d'Utrecht, du Musikfest de Bremen ou du Bach Festival de Vancouver. L'ensemble a fait en 2017 ses débuts au Grand Théâtre de Genève et en 2019 au KKL de Lucerne.

Le premier enregistrement de Gli Angeli Genève pour Claves, *Musiques sacrées du XVII^e siècle à Wrocław*, a obtenu en 2019 le prix ICMA du meilleur disque de musique baroque vocale de l'année et *La Passion selon Saint Matthieu* de Johann Sebastian Bach a reçu un accueil enthousiaste, public comme critique, en Suisse et dans le monde. La discographie de Gli Angeli Genève comporte aussi une *Messe en si* de Bach, tout juste

nominée aux ICMA 2022, les *Cantates pour Basse* de Bach, qui est sorti en avril 2022, et des rares *Symphonies Concertantes* d'Antoine Reicha, avec en solistes Christophe Coin, Davit Melkonyan, Chouchane Siranossian et Alexis Kossenko.

STEPHAN MACLEOD direction

Stephan MacLeod est chanteur et chef d'orchestre Né à Genève, il dirige aujourd'hui entre 40 et 50 concerts par an dans le monde, dont un nombre croissant comme chef invité avec des orchestres « modernes ». Il poursuit également avec bonheur sa carrière de chanteur et enseigne le chant à la Haute Ecole de musique de Lausanne (HeMU).

Stephan MacLeod a étudié le violon et le piano avant de se tourner vers le chant, qu'il a d'abord étudié au Conservatoire de Genève, puis avec Kurt Moll à la Musikhochschule de Cologne et enfin avec Gary Magby à la Haute Ecole de Musique de Lausanne. Sa carrière a commencé pendant ses études en Allemagne à travers une collaboration fructueuse avec Reinhard Goebel et *Musica Antiqua Köln*. C'est alors que les portes de l'oratorio s'ouvrent à lui et il chante régulièrement depuis sur les scènes les plus importantes du monde sous la direction de chefs d'orchestre tels que Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Frieder Bernius, Franz Brüggen, Masaaki Suzuki, Michel Corboz, Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Konrad Junghänel, Hans-Christoph Rademann, Sigiswald Kuijken, Vaclav Luks, Philippe Pierlot, Helmut Rilling, Rudolf Lutz, Paul Van Nevel ou Jos Van Immerseel, ainsi qu'avec Daniel Harding ou Jesus Lopez Cobos.

Chanteur amoureux du Lied et de la mélodie, il donne de nombreux récitals mais a également été entendu sur des scènes d'opéra, notamment des productions de La Monnaie à Bruxelles, La Fenice à Venise, ainsi que sur les scènes d'opéra de Genève, Toulouse, Nîmes, Bordeaux, Cologne, Potsdam, Fribourg, Gérone, etc. Depuis 2005 et parallèlement à sa carrière de chanteur, il se consacre également à la direction d'orchestre et est le fondateur de Gli Angeli Genève, qui récolte les fruits d'une reconnaissance internationale significative ces dernières années.

Depuis 2013, il est professeur de chant à la Haute École de Musique de Lausanne et partage son temps entre sa famille, l'enseignement, ses engagements en tant que chanteur, son ensemble et les invitations à diriger – notamment Bach. La discographie de Stephan MacLeod comprend plus de 100 CD, dont un grand nombre primé par la critique.

ENCHANTED FLUTE

If Mozart gave the concerto of his time its ultimate shape, it is because he transferred to it all the characteristics of the opera aria, giving the *cantabile* – which he often mentions in his correspondence – most significant importance and transforming the vocal virtuosic runs into instrumental figurations. The soloist is a character whose rhetoric gives the orchestral material presented in the introduction a deeper, more intimate and more sensitive dimension. This constitutes the *raison d'être* of the relationship between the individual and the group, between the solos and the tutti.

Mozart always had in mind the musician for whom the work was written, whether it was an aria or a concerto. He then tailored a suit to measure, as he said (in his piano concertos, he referred to himself, hence the depth and complexity of what is expressed in these works). For a soloist with a virtuoso technique, he would compose highly challenging passages; for someone less assured, he would deliver a more accessible score. Therefore, the last of the four horn concertos written for the famous Joseph Leutgeb is far less demanding than the previous ones since the ageing soloist could no longer play the highest notes. Similarly, the flute part of the Flute and Harp Concerto uses the low notes that were the uniqueness of the instrument used by the Count of Guines, who commissioned the piece (the notes D flat and C, now found on modern flutes).

The superiority of Mozart's concertos over those of his contemporaries, including Haydn, lies in the subtle combination of the form's rigidity and the dramatisation of the musical discourse. Mozart had already experimented with this in the *opera seria* arias and managed to create tensions and progressions within a static form. Therefore, he did not try to innovate at a formal level: his concertos are mostly built on the same pattern. But their content is very rich, and this richness grows according to its development. It largely stems from the composer's melodic genius, which allowed him to link several characteristic ideas in an organic continuity as if each one flowed from the previous one. It is also due to the fact that the orchestra does not merely accompany the soloist but fully participates in the construction of the musical discourse.

In Mozart's music, the vocal model is particularly suited to wind instruments, which he emancipated in his works from their subordinate role. It was precisely in Mannheim, in the year 1778, that Mozart discovered – thanks to the town's famous orchestra – the extent of the winds' possibilities and their importance for a more varied and fuller overall sound. The effects of this are to be found in *Idomeneo*, composed shortly afterwards.

The two flute concertos belong to a period in which the gallant style still prevailed in Mozart's production: the music does not aim for a tragic expression, as will be the case in several of his mature piano concertos, but it is intended to be pleasant and

enjoyable to listen to. It is an amateur flautist who commissioned the pieces, along with two quartets for flute and strings. In his correspondence, Mozart refers to him as a Dutchman or an Indian, for the man named Ferdinand Dejean, born in Bonn in 1731, had served as a naval doctor for the Dutch East India Company. He was present in Mannheim when Mozart was there and, after a few ups and downs, had given up medicine for philosophy. Mozart had left Salzburg for the first time without his father but accompanied by his mother, which provided us with a rich correspondence. The composer prolonged his stay in the city as much as possible, making friends with several musicians who admired him, including Christian Cannabich, *Konzertmeister* and director of instrumental music at the Court of Mannheim. But this city was only intended to be a stopover on the journey to Paris, where Mozart eventually went, shortly before the Mannheim orchestra was moved to Munich (where Mozart would meet up again with these musicians for *Idomeneo*). One of the reasons that retained Mozart in Mannheim – apart from the musical interest he found there – was that he fell in love with the sixteen-year-old Aloysia Weber. The girl's vocal qualities captivated him (he immediately thought of working for her so that she could become a famous prima donna, much to his father's dismay).

The postscript he added to his mother's letter to her husband on 13 February 1778 suggests that Mozart did not like the flute. This was echoed by all commentators: "It is not surprising that I have been unable to finish them, for I never have a single quiet

hour here. I can only write at night, so I cannot rise early; besides, one is not always disposed to work. I could, to be sure, scrawl away all day, but a thing of this kind goes forth to the world, and I am resolved not to have cause to be ashamed of my name on the title page. Moreover, you know that I become quite obtuse when obliged to write perpetually for an instrument (that I cannot bear), so from time to time, I compose something else, such as duets for the piano and violin, and I also worked at the mass."¹ To what extent is this remark, that all that he wrote for the flute refutes, related to the fact that he was then entirely taken up with Aloysia and thought only of the arias he could compose for her or of his desire to write an opera, as he repeatedly confided to his father? Or was he upset that Dejean, having received only part of his commission, had paid him only half of the promised 200 florins, a sum that should have ensured his stay in Mannheim? The fact is that Mozart simplified the task by transposing for the flute the oboe concerto he had composed shortly before for a Salzburg musician and which the Mannheim orchestra's oboist Friedrich Ramm played five times (this was, as Mozart wrote, his "pet subject").

Mozart had told his father about Dejean's commission, speaking of "three little easy short concertos, and a couple of quartets for a leading flute"². This was more of a day job than a challenging request for Mozart. Nevertheless, the Concerto K. 313 (285c), written in January or February 1778 as Mozart's only original flute concerto, shows qualities

that are far superior to those of an “easy and short” piece. In the first movement’s thematic exposition, the various phrases flow so naturally that one passes without noticing from the decisive tone of the first idea, with its dotted rhythm, to the more introverted and questioning character of the second, which uses the same rhythm but in with an opposite intention. The concluding parts then bring about a synthesis. The harmonic logic and the flow of semiquavers bind the whole together as if this subtle art of articulation were self-evident.

It is a constant with Mozart: the form offers a fluid continuity based on broad themes whose melodic character offers immediate plasticity and expressiveness. They are overflowing with expressiveness, and the slightest idea has a vocal character, referring to a theatrical imagination.

The slow movement, *Adagio ma non troppo*, adopts the tone of a romance, and one would not be surprised to see Zerline or Dorabella appear here. The muted strings and the pizzicati in the double basses create a mysterious and sensual atmosphere from which the flute unfolds its melodic arabesques. The constantly dense texture suggests an atmosphere of confidence on a summer evening in the garden.

The playful final rondo in a minuet tempo enables the flautist to play virtuoso figurations that never take precedence over the composition’s expressiveness and refinement (this is true for the entire work). The string parts, for example, are substantial and far from

being a banal accompaniment. Leopold had criticised one of Wolfgang’s sonatas written at the same time as having “something of the mannered Mannheim taste about it, but not enough to disguise your own good style.”¹³

The *Concerto No. 2* K. 314 (285d) was composed in its original version dates in the summer of 1777. Its construction is more straightforward; the developments of both the first movement and the middle section of the second are considerably reduced. The virtuosity is also more limited since the oboe – for which the piece was intended – does not have the flute’s agility. The transposition from C major to D major is because the flute could not play below the D. The slow movement, full of delicate tenderness, is more succinct than in the preceding concerto; it is labelled *Adagio ma non troppo*. The finale is a *Rondo* full of joyful verve and hints at opera buffa (its theme is also found in an aria sung by Blonde in *The Abduction from the Seraglio*).

It is unknown what motivated Mozart to write the *Andante* K. 315 (285e), an isolated piece at the beginning of 1778, either at the end of the musician’s stay in Mannheim or in Paris. It might have been intended as a replacement for the slow movement of the *Flute Concerto No. 1*, though the reason for this escapes us (was the orchestral writing of this slow movement too loaded, too difficult?) Was it written in view of the third concerto requested by Dejean? The piece is both elegiac, along the lines of Gluck, and typically Mozartian in its melancholy,

especially within its minor inflexions. Nevertheless, this beautiful composition is full of poetry and feeling; the long opening phrase shows to what extent Mozart was able to introduce a wide variety of nuances within a single entity.

The *Flute and Harp Concerto* K. 219, in C major, is related to the spirit of the *Sinfonia Concertante*; the genre was flourishing at the time, especially in Paris (it was written just after the *Symphonie Concertante* for wind instruments K. 297). Shortly after his arrival in Paris in March 1778, Mozart was requested to write the work. The commission came from an amateur flautist, the Count of Guînes, who wanted to play with his harpist daughter, to whom Mozart also gave composition lessons. Mozart seems to have appreciated the musicality of the two performers, and the score suggests that the daughter had a good command of her instrument since her part is demanding. The work is typical of salon pieces of the time. Nevertheless, it avoids any instrumental bravura and writing research but favours exchanges between the two solo instruments and between the soloists and the orchestra. As always with Mozart, the genre is sublimated by the themes' melodic beauty and the fluidity of the discourse. The second

movement, an *Andantino* in the subdominant's tonality, is characterised by a tender and nostalgic lyricism. The third movement, a *Rondeau*, is a brilliant finale full of renewing ideas and some expressive modulations. It evokes the spirit of a French gavotte. Hadn't Mozart told his father shortly before arriving in Paris that he was capable of imitating any national style?

These concertos, however, have not yet acquired their aesthetic autonomy. Instead, they are tributary to the circumstances that made them possible, the demands of their patrons, and the taste of the public.

Philippe Albèra

(Traduction: Michelle Bulloch – Musitext)

¹ Wolfgang Amadeus Mozart : *The Letters of Wolfgang Amadeus Mozart, Vol. 1*, trad. Lady Wallace, e-book #5307 sur The Project Gutenberg (2004)

² Ibid.

³ Robert Spaethling (éditeur et trad.) : *Mozart's letters, Mozart's Life*, e-book Google Livres

THE SEARCH FOR INDEPENDENCE

Playing Mozart's concertos poses the same problem for a flutist as Bach's sonatas and partitas do for a violinist or his suites for a cellist. This problem is encountered with masterpieces that entered our repertoire too early; when we are confronted with the admirable before the ordinary or when we are taught the exception before the rule. How can we find the distance that will allow us to offer a personal reading? How can we take an objective look at what is already familiar? How can we judge and appreciate as an adult what we have been fed since our earliest childhood? How can we question the precepts taught us in our early years of study? How, finally, to escape from the prison of tradition?

I have never been driven by the desire to do something different at all costs, but by the desire to understand what the work has to tell us. And it is not so easy to reach a stage of lucidity with the "pillars of the repertoire". Sometimes you have to turn your back on them for a while to rediscover them with fresh eyes, with a virgin heart, to see and feel them as they are and not as we have been taught to consider them. For a long time, I loved Mozart and considered him a genius, simply because I had been taught to love him and consider him as such! Then one day, something clicked; a sudden awareness, lived and felt, of the uniqueness of his genius; a love that has only grown, and above all a sudden discovery of the dramatic potential of his music, not in any way limited to his operas. Each of

his works is in fact an opera in miniature, a theater of the soul, and his flute concertos are no exception. This is the angle from which we have approached them, with their share of intrigues, feelings, comic moments, and coups de théâtre! And, much more than the performance of a soloist with orchestral accompaniment, we wanted to bring to light a compelling dialogue, between an operatic character who would be the soloist and an orchestra that is both a setting and an actor, sometimes playing a single character, sometimes a crowd.

The G major concerto did not come to us from a first-hand source, but from a post-1800 printing. Anyone who has been in contact with manuscript copies or editions from this period knows how full of errors and inconsistencies they can be, so we should take a critical (and experienced) look at the text, and above all not make the Urtext an absolute dogma. Any good performer in 1777 would have distinguished between essential and merely indicative information in the score, thus defining his or her space for freedom and initiative, spontaneously correcting textual errors, and choosing the most meaningful articulations for his or her instrument.

For two hundred and forty-five years, musicology has repeated over and over that Mozart did not like the flute; perhaps one should have imagined earlier that Mozart, distracted by his burning love

for Aloysia Weber, did not make Ferdinand Dejean's commission a priority, and that, chastised in this by his father, he wrote a few words that did not adequately reflect his thoughts, and that he did not imagine would become a legend for the centuries to come! For everything in the works he dedicated to the flute and in his treatment of the instrument belies his words. Unless he was simply incapable of mediocrity? Let us take these concertos for the

masterpieces that they are: music that is deep and light at the same time, sparkling and intense, alternately moving and radiant, in the image of the human soul that pierces and sings through all of Mozart's music, a perfect expression of the drama of life.

Alexis Kossenko
(English translation: Prof. Tom Moore)







ALEXIS KOSSENKO flute

Born in Nice in 1977, Alexis Kossenko now leads a career both as a conductor and a flautist. With his deep knowledge of all the historical forms of his instrument, he plays the modern flute (he graduated from the CNSM in Paris in Alain Marion's class and won the 2000 Rampal Competition) as well as the baroque, classical and romantic flutes, and the recorder. He performs as a soloist with numerous orchestras and ensembles including the *Deutsche Symphonie-Orchester Berlin*, the *Stockholm Philharmonic Orchestra*, *Concerto Copenhagen*, *Ensemble Matheus*, *Philharmonie der Nationen*, *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*, *Stradivaria*, *Barokksolistene*, *B'Rock*, *Le Cercle de l'Harmonie*, *La Chambre Philharmonique*, *Modo Antiquo*, *Le Concert Lorrain*, *Holland Baroque Society*, *Helsinki Baroque Orchestra*, *Ensemble Resonanz* and *Gli Angeli Genève*, in a repertoire ranging from Vivaldi to Khachaturian. He has performed or conducted at the Berlin, Warsaw and Stockholm Philharmonics, the Wigmore Hall and the Royal Albert Hall in London, the Mozarteum in Salzburg, the Théâtre des Champs-Élysées and the Salle Gaveau in Paris, the Tonhalle in Zurich, the Concertgebouw in Bruges and Amsterdam and the Royal Opera House in Copenhagen.

He was first flute with *La Chambre Philharmonique* (conducted by Emmanuel Krivine) and the *Orchestre des Champs-Élysées* (Philippe Herreweghe). As a soloist, he was the first to record all of CPE Bach's six concertos. His discography also includes Telemann, Vivaldi, Tartini, Haydn, Touchemoulin and Nielsen concertos, which have earned him numerous awards. In the field of chamber music, he has notably recorded Telemann's complete *Parisian Quartets*, the *Carnival of the Animals* and *Undine* (works by Reinecke and Andersen with the pianist Vassilis Varvaresos), as well as *Soir Païen*, an album of impressionist melodies (Debussy, Ravel, Koechlin, Caplet, Ibert, Roussel) for voice, flute and piano with Anna Reinhold, Sabine Devieilhe and Emmanuel Olivier (Aparté). A 3-CD set of works by Eugène Walckiers is to be released in 2022.

As a conductor, Alexis Kossenko has been invited to conduct numerous ensembles, both modern and specialised in early music: *European Baroque Orchestra*, *B'Rock*, *Le Concert d'Astrée*, *Holland Baroque*, *Arte dei Suonatori*, *Orkiestra Historyczna*, *Sinfonia Iuventus*, *Concerto Copenhagen*, *Ensemble Resonanz*, *Ensemble Arion*, *Helsinki Baroque Orchestra*, *JOA*, *Oldenburg Staatstheaterorchester*, and *Les Ambassadeurs* (now *Les Ambassadeurs – La Grande Écurie*), of which he is the founder and principal conductor. Thanks to his eclectic repertoire, he is as much at ease in symphonic music (Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Reinecke and Brahms) as in the opera repertoire, with works such as Purcell's *The Fairy Queen*, Lully's *Atys*, Handel's *Tamerlano*, Mozart's *Le Nozze di Figaro* or *Così fan tutte*, Chabrier's *L'Etoile*, Britten's *The Rape of Lucrece*. Alexis Kossenko is a member of the Committee of the Jean-Philippe Rameau Society and is highly recognised for his work devoted to this composer.

He has conducted, among others, Rameau's *Achante et Céphise* (whose recording for Erato-Warner has just been awarded a Diapason d'Or), *Platée*, *Les Paladins*, *Les Boréades*, *Anacréon* and *Zoroastre*.

After Jean-Claude Malgoire's death, Alexis Kossenko was appointed musical director of *La Grande Écurie et la Chambre du Roy*. He decided to reunite this ensemble with *Les Ambassadeurs* to develop vast and ambitious musical projects ranging from Monteverdi to Schönberg.

VALERIA KAFELNIKOV harp

Valeria Kafelnikov trained in Russia and then in France, where she obtained the First prize in Isabelle Moretti's class and the Aptitude certificate in the Pedagogy department of the Paris Conservatoire (CNSMDP). She then perfected her skills with Fabrice Pierre at the Lyon Conservatoire (CNSMDL). She also attended masterclasses with György Kurtág and Pierre Boulez before taking part in the Verbier Youth Orchestra as first harp under James Levine, Zubin Mehta and Wolfgang Sawallisch.

In 2018, Valeria Kafelnikov joined the *Ensemble Intercontemporain*. This appointment pursues an important commission and creation work she had already undertaken in collaboration with the *Quatuor Béla*, within the *Trio Lisbeth Project* or with ensembles like *Alternance* or *Court-Circuit*. She has thus established privileged connections with contemporary composers such as Frédéric Pattar, Vincent Bouchet, Ernest H. Papier and Aurélio Edler-Copes. Valeria Kafelnikov is also the principal harpist of the orchestra *Les Siècles* conducted by François-Xavier Roth. She is most interested in the history of interpretation and historical instruments and performs within her recitals on various instruments such as the 18th-century single-action harp, the late 19th-century Érard harp and the modern harp.

Chamber music is also an essential part of her work. Her partners include Sandrine Piau, Mireille Delunsch, Marion Tassou, Gionata Sgambaro, Vincent Lucas, Trio opus 71 and Noémi Boutin. She has performed at venues such as the Aldeburgh Festival, the Palazzetto Bru Zane in Venice, the Cologne radio station, and the Musée d'Orsay Auditorium in Paris.

She also performs as a soloist with the *Orchestre de Chambre de Paris*, *Les Siècles* or the *Orchestre des Champs Élysées*, under Louis Langrée, François-Xavier Roth, Kazuki Yamada, in venues such as the Salle Pleyel, the Théâtre des Champs Élysées or the Tchaikovsky Hall in Moscow.

Valeria gives masterclasses in France and in Europe and currently teaches at the Bordeaux Pôle Supérieur and at the Conservatoire du 20e arrondissement in Paris.

GLI ANGELI GENÈVE

Gli Angeli Genève was founded in 2005 by Stephan MacLeod. This ensemble of variable size plays on period instruments (or copies thereof) and comprises musicians who pursue a career in baroque music but are not active in this field only: they do not solely play early music. Their eclecticism guarantees the vitality of their enthusiasm. It is also a driving force behind their curiosity.

From the very beginning of its musical adventure – solely focused for several years on the concert performance of the complete Bach Cantatas, with three concerts per season in Geneva – Gli Angeli Genève has been a meeting place for some of the most famous singers and instrumentalists on the international Baroque scene and young graduates of the Basel, Lyon, Lausanne and Geneva music schools.

The ensemble's first two recordings, released in 2009 and 2010, won critical acclaim and international recognition. Gli Angeli Genève now gives over ten concerts each season in Geneva. These include the complete Bach Cantatas and a series of annual concerts at the Victoria Hall, as well as performances within the ensemble's own Haydn-Mozart Festival and a season of chamber music concerts from September 2022 onwards. Gli Angeli is also much-demanded in Switzerland and abroad for performances of music by Bach, Tallis, Josquin, Schein, Schütz, Johann Christoph Bach, Weckmann, Buxtehude, Rosenmüller, Haydn, Mozart and others. In recent seasons, Gli Angeli Genève has been in residence at the Utrecht Festival and the Thüringer Bachwochen and has also given concerts in Basel, Zurich, Lucerne, Barcelona, Nürnberg, Bremen, Stuttgart, Brussels, Milan, Wrocław, Paris, Ottawa, Vancouver and The Hague. It is a regular guest at the Saintes and Utrecht festivals, the Musikfest in Bremen or the Bach Festival in Vancouver. The ensemble made its debut at the Grand Théâtre de Genève and the KKL Luzern in 2019.

Gli Angeli Genève's first recording for Claves, *Sacred Music of the 17th Century in Wrocław*, won the 2019 ICMA Award for the best recording of the year of baroque vocal music. In addition, Johann Sebastian Bach's *St. Matthew Passion* received enthusiastic acclaim from audiences and critics, both in Switzerland and worldwide. Gli Angeli Genève's recordings also include Bach's *Mass in B minor*, nominated in 2022 for an ICMA Award ; Bach's *Bass Cantatas*, released in April 2022 ; and Antoine Reicha's rarely performed *Symphonies Concertantes*, with soloists Christophe Coin, Davit Melkonyan, Chouchane Siranossian and Alexis Kossenko.

STEPHAN MACLEOD

Geneva-born Stephan MacLeod is a singer and conductor. He now conducts between 40 and 50 concerts a year worldwide, including an increasing number of appearances as guest conductor with “modern” orchestras. He also happily pursues his career as a singer and is a vocal teacher at the Haute Ecole de Musique de Lausanne (HEMU).

After studying the violin and the piano, Stephan MacLeod began singing. He first received his vocal training at the Geneva Conservatory, then with Kurt Moll at the Musikhochschule in Cologne and finally with Gary Magby at the Haute Ecole de Musique in Lausanne. His career began while he was still a student in Germany thanks to a fruitful collaboration with Reinhard Goebel and *Musica Antiqua Köln*. That experience led him to the oratorio repertoire. Stephan MacLeod has since been singing regularly in the world’s most prominent venues under conductors such as Philippe Herreweghe, Jordi Savall, Frieder Bernius, Franz Brüggen, Masaaki Suzuki, Michel Corboz, Gustav Leonhardt, Christophe Coin, Konrad Junghänel, Hans-Christoph Rademann, Sigiswald Kuijken, Vaclav Luks, Philippe Pierlot, Helmut Rilling, Rudolf Lutz, Paul Van Nevel and Jos Van Immerseel, as well as Daniel Harding and Jesus Lopez Cobos.

As a Lied and melody lover, Stephan MacLeod gives numerous recitals. He has also appeared on opera stages, notably at La Monnaie in Brussel, La Fenice in Venice, and in opera houses in Geneva, Toulouse, Nîmes, Bordeaux, Cologne, Potsdam, Freiburg, Gerona, etc. Alongside his singing career, he has also been conducting regularly since 2005 and is the founder of Gli Angeli Genève, an ensemble that has gained significant international recognition in recent years.

Since 2013, Stephan MacLeod is a vocal teacher at the Haute Ecole de Musique de Lausanne. He divides his time between family, teaching, singing commitments, his ensemble and conducting – particularly Bach’s music. His discography includes over 100 CDs, many of which have been awarded.

Recorded in Großer Festsaal, Landgasthof Riehen (Switzerland), June 2021

ARTISTIC DIRECTION, SOUND ENGINEER, EDITING, MASTERING	Markus Heiland, Tritonus Musikproduktion
PHOTOS	Elam Rotem
DESIGN	Amethys
EXECUTIVE PRODUCER	Claves records

Gli Angeli Genève: Florence Voide, production, Frederik Sjollema, Stephan MacLeod and Aleksandra Lewandowska, administration, Aïssa Boubou, communication

Gli Angeli Genève is supported by: Ville de Genève, République et Canton de Genève, Loterie Romande and private foundations (Geneva)

Photo cover: Photo by Nikola Bikar on Unsplash

© & © 2022 Claves Records SA, Prilly (Switzerland)

CD 50-3050 - Printed in Austria by Sony DADC, Salzburg, July 2022

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)**Flute Concerto No. 1 in G major, K. 313**

1	I. Allegro maestoso	7:55
2	II. Adagio ma non troppo	8:58
3	III. Rondo. Tempo di menuetto	7:16

Concerto for Flute and Harp in C major, K. 299

4	I. Allegro	9:49
5	II. Andantino	9:19
6	III. Rondeau. Allegro	10:05

Flute Concerto No. 2 in C major, K. 314

7	I. Allegro aperto	6:51
8	II. Adagio ma non troppo	7:13
9	III. Rondo. Allegro	5:24

10	Andante in C major, K. 315	6:19
-----------	-----------------------------------	------

ALEXIS KOSENKO *flute*
 VALERIA KAFELNIKOV *harp*
 GLI ANGELI GENÈVE
 STEPHAN MACLEOD

claves

THE SWISS CLASSICAL LABEL SINCE 1968

