

ACCENT



Prestigieuse par son histoire, l'église Notre-Dame de Besançon n'est rien d'autre que le sanctuaire de la vieille abbaye bénédictine de Saint-Vincent fondée là au XI<sup>e</sup> siècle. Occupant un rang éminent auprès de la cathédrale Saint-Jean, elle deviendra, au XVII<sup>e</sup> siècle, une véritable école d'érudition qui contribue alors à l'étude de l'histoire de la province. Les souvenirs des siècles écoulés y sont encore visibles: chapiteaux du XI<sup>e</sup>, portail gothique flamboyant et tour des cloches du XVI<sup>e</sup>, élégante abside néo-classique d'époque

Empire, prestigieux ensemble de toiles marouflées peintes par le célèbre Joseph Aubert, et magnifique vitrerie de la fin du XIX<sup>e</sup>, historiée et aux armes des abbés de Saint-Vincent. Dans le panorama des églises bisontines et au-delà de l'apparente diversité des témoignages legués par les siècles passés, Notre-Dame offre, à elle seule, sur près de dix siècles, comme un passionnant répertoire des arts décoratifs.

*Lionel Estavoyer*



*Avec le Soutien du Ministère de la Culture, DRAC Franche-Comté  
Aide à la structuration des ensembles musicaux professionnels*



Recorded 13-17 May 2013, Eglise Notre-Dame, Besançon (France)

Recording producer: Christoph Frommen

Editing & mastering: Harry de Winde

Executive Producer: Michael Sawall

Front illustration: "Erschaffung des Menschen durch Prometheus" (1790), Heinrich Friedrich Füger, Liechtenstein-Museum, Wien

Recording photos: Robin H. Davies

Layout: Joachim Berenbold · Booklet editor: Susanne Lowien

Translations: Lindsay Chalmer-Gerbracht (English), Sylvie Coquillat (Français)

CD manufactured in The Netherlands

© + © 2014 note 1 music gmbh

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)

## Piano Concerto KV 175

version for harpsichord Et orchestra (Salzburg, 1773)

version for fortepiano Et orchestra (Vienna, 1782)

### Ah, lo previdi KV 272

Recitative, aria Et cavatina for soprano Et orchestra (Salzburg, 1777)

## Arthur Schoonderwoerd

*harpsichord, fortepiano Et musical direction*

Italian harpsichord after Giusti (1720), replica by Geert Karman (G-d<sup>'''</sup>)  
tangent piano after Späth Et Schmahl (1770), replica by William Jurgenson (F-f<sup>'''</sup>)

## Johannette Zomer

*soprano*



Emilio Moreno *violin I Et concertmaster* · Corrado Lepore *violin II*

Marten Boeken *viola*

François Michel *violoncello* · Szilard Chereji *double bass*

Charles Zebley *flute* · Vivian Berg, Eric Douchy *oboe*

Flora Padar *bassoon*

Balduin Wetter, Dominik Bischof *horn*

Joël Lahens, Amélie Pialoux *trumpet* · Philip Tarr *timpani*



## Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

### Konzert für Cembalo und Orchester in D-Dur KV 175 (Salzburg, 1773)

- |   |                                  |      |
|---|----------------------------------|------|
| 1 | <i>Allegro</i>                   | 8:12 |
| 2 | <i>Andante ma un poco adagio</i> | 6:59 |
| 3 | <i>Allegro</i>                   | 5:08 |

### Ah, lo previdi! KV 272 (Salzburg, 1776)

Rezitativ, Arie und Cavatina für Sopran und Orchester

- |   |                                   |      |
|---|-----------------------------------|------|
| 4 | <i>Recitativo</i> Ah, lo previdi! | 1:13 |
| 5 | <i>Aria</i> Ah, t'invola          | 3:27 |
| 6 | <i>Recitativo</i> Misera! Misera! | 2:54 |
| 7 | <i>Cavatina</i> Deh, non varcar   | 4:08 |

### Konzert für Fortepiano und Orchester in D-Dur KV 175 (Wien, 1782)

Version mit rekonstruierter Flötenstimme (1. und 2. Satz)

- |    |  |      |
|----|--|------|
| 8  | <i>Allegro</i>                             | 8:09 |
| 9  | <i>Andante ma un poco adagio</i>           | 7:13 |
| 10 | <i>Rondo, Allegretto grazioso</i> (KV 382) | 9:56 |

## Wolfgang Amadeus Mozart

### The piano concerto D major KV 175

Although Mozart's concertos for other instruments certainly had to stand up to a fair deal of competition from comparable works by his contemporaries (for example Rossetti's horn concerto, Devienne's concertos for oboe and bassoon and Saint-George's violin concertos), Mozart's piano concertos immediately took up a monopoly position at their time of composition which would not be challenged until Ludwig van Beethoven's piano concertos dared to appear on the scene. Without wishing to belittle other piano concertos by composers such as Paisiello, Schroeter, Johann Christian Bach and Joseph Haydn, these works do in fact deserve no better description than the word "pleasant", as they are relatively easy to play. The true difference lies in the fact that Mozart's colleagues were interested in bringing easy and (therefore) readily sellable works onto the market, whereas Mozart always retained the virtuoso aspect firmly in the foreground and composed the majority of his piano concertos for himself as soloist, enabling him to dazzle audiences with his pianistic gifts in his "Academies". The trilogy of Viennese concertos K. 413-415 were his first and only works of this genre to be intended explicitly for ambitious and highly competent amateur musicians, thereby achieving "the perfect compromise between too difficult and too easy". Mozart's first 'genuine' piano concerto (K. 175) was preceded by a number of studies which had been

created to a certain extent under the supervision and participation of his father; these included arrangements of piano sonatas by Johann Christian Bach (K. 107, 1-3) and pasticcios of sonata movements by Honauer, Eckard, Raupach and others (K. 37, 39-41). In Mozart's other compositional genres, we rarely observe a comparable method of "feeling his way" within a specific musical form. Within the history of development of the piano concerto which can be traced back to the fusion between the *sinfonia concertante* and a variety of chamber ensemble forms, the Concerto K. 175 in D major is particularly striking with its festive orchestration including full woodwind and brass sections and also timpani, all not customary at this time, and therefore marks a glorious beginning to a completely new definition of the piano concerto genre.

#### **Notes on the reconstruction of the flute part in the first and second movements of the Piano Concerto in D major K. 175**

The initial version of Mozart's first fully original piano concerto dating from December 1773 specified an orchestration with two oboes, two horns and trumpets in D, timpani tuned to D and A, strings and harpsichord. For a concert given on 3 March 1782 just over eight years later, Mozart returned to this concerto of which he was apparently particu-

larly fond and replaced the finale with a so-called "Viennese Rondo" which corresponded better to current tastes than the original fugato movement which could have sounded somewhat antiquated towards the end of the eighteenth century. It is possible that Mozart was adhering to the model of the Piano Concertos Op. XII dedicated to the Comtesse de Soltycoff written by his colleague Leopold Antonín Koželuh (1747-1818) who had enjoyed great popularity in Vienna since 1778 and could therefore even afford to turn down the offer of the position as Mozart's successor in the services of the Prince Archbishop of Salzburg in 1781.

Mozart added a postscript to a letter written in Mannheim on 14 February 1778 by his mother addressed to her husband in which he complains that the flute is an instrument "*which I cannot bear*" – this disparaging remark referred to the flute quartets and concertos which Mozart had composed in response to a commission by the amateur musician "de Jean" (Willem van Britten Dejon). This remark presumably only applied to the flute as a solo instrument as Mozart was an undisputed master when it came to employing this instrument within a lyrical or dramatic context in an orchestral framework. The first appearance of the flute in his piano concertos occurred in the final movement of the *Concerto B flat major K. 450*: in all subsequent piano concertos, the flute was an integral part of the accompanying ensemble.

An alternative version of the oboe and horn parts of the *Concerto in D major K. 175* have been retained as copies in which certain passages are notated at

slightly lower pitches. Contrary to the assertion made by Paul Badura-Skoda that these alterations to the parts had been undertaken primarily for technical rather than musical reasons, Arthur Schoonderwoerd believes that Mozart was considering a revision of the entire concerto and initially intended the addition of a flute part for all three movements before deciding to compose a completely new rondo. This *Rondo KV 382* is conspicuous for its stylistic deviation from the first and second movements and the "sudden" addition of a flute part. Works by Mozart in which the first two movements are scored for oboe with the addition of an obbligato flute in the finale are extremely rare; what was more common was the substitution of flutes for oboes in the central movement (e.g. *Piano Concerto in Bb major K. 238*, *Violin Concerto in G major K. 216* and the *Adagio for Violin and Orchestra in E major K. 261* as a substitute movement in the *Violin Concerto in A major K. 219*). In these cases, oboes and flutes were played by the same musicians whereas an extra player was required for the final movement of the *Piano Concerto K. 450 and the new Viennese Rondo K. 382*.

If Mozart had written a flute part for all three movements of the Salzburg version of *K. 175*, this has unfortunately not survived. It remains therefore an open question whether Mozart performed a now lost version of the first two movements with a flute part followed by the Viennese rondo in the concert on 3 March 1782, or whether the flute was actually only employed in the newly composed final movement (as was also the case in the above-mentioned *Concerto in Bb major K. 450*). The surviving adapta-

tions of the oboe and horn parts however provides sufficient potential as the basis for a (re)construction of a flute part; the lower range of the oboe and horn parts are crying out for an added flute. In principle, the oboe I part of the Salzburg version has been transferred to the flute part (at the octave where necessary). Even in passages in the later Viennese version in which the original oboe parts were not adopted by Mozart, the original oboe I part was allocated to the flute and also transposed up an octave in passages where a more substantial texture would be expected. As a result, the audible interplay in the existing wind parts has been intensified by the interaction of the flute and the oboe section. In other passages, the flute plays in parallel to the first violins or the solo keyboard part, as frequently practised by Mozart. In a number of doubtful cases in the first movement, the fragment of the *Concerto for Clavier and Violin in D major K. 315f* was consulted, a work displaying certain musical and thematic connections with *KV 175*. Additionally, elements from the *Concertos K. 467, K. 482 und K. 537* were adopted. The central movement of the Piano Concerto in C major K. 503 was adopted as the model for the slow movement as it possesses close thematic and structural similarities with K. 175 in the layout of the woodwind and brass parts. During this adaptation, I have proceeded on the conjecture that Mozart would have constructed the flute part to correspond with his tonal conception dating back to the year 1782, even though this could produce certain stylistic inconsistencies viewed from today's perspective. In correspondence with the newly com-

posed rondo finale – and therefore also in line with Mozart's taste – my primary objective was to create a flute part with a tentative degree of independence, permitting the flute to stand out intermittently, liberating it from a mere harmonic accompanying role. It is naturally unavoidable that a certain element of uncertainty will remain as to how Mozart would perhaps have written this part: fortunately, Mozart never composed schematically and the "special factor" which makes his music so magnificent incorporates deliberate inconsequentialities and variants in the instrumental parts, sometimes seemingly at random and at other times restrained by the technical limitations of particular instruments. The addition of the flute in the first two movements of the concerto means that the Viennese rondo is no longer a foreign element and is not only better integrated but also provides a more logical conclusion to the work. The concerto in this experimental version gives a fresher and more modern impression in comparison to the original Salzburg version.

#### **Harpichord or tangent piano?**

The decision of which instrument is best-suited for each of the two versions of the piano concerto is not purely determined by taste. A perusal of the score of the original Salzburg version explicitly confirms that the harpsichord was the intended instrument: the upper range of the intended instrument only extends to  $d^3$  which meant that the figure in bars 200 and 202 of the first movement could not be transposed directly; the composer therefore undertook slight alterations to the correspond-

ing figure in bars 84 and 86 to make it playable on the intended solo instrument. In contrast, the range of the piano part in the newly composed Viennese rondo had been extended to  $e^3$ . The same also applies to the cadenza in the second movement which was subsequently added for the performance in Vienna. It must therefore be concluded that the Viennese version was not intended to be played on a harpsichord. On the contrary, Mozart had the more brilliant tone of a modern tangent piano or fortepiano in mind and was able to exploit their more extensive range where musically appropriate. The brilliant tone was reinforced by the flute part in accordance to the taste of Viennese audiences. For this reason, Arthur Schoonderwoerd performs the original Salzburg form of the concerto on a harpsichord; cadenzas have not survived for this earlier version and are freely improvised by the soloist as customary in Mozart's time. The Viennese version is played on a tangent piano and includes the original cadenzas for the second and third movements. The figure in bars 84 and 86 in the first movement is therefore also played in its more flowing "extended version" in this new adaptation of the concerto.

#### **Recitative, aria & cavatina "Ah, lo previdi" for soprano & orchestra K. 272**

In order to provide a distinct break between the two different versions of the *Piano Concerto K. 175*, this CD recording adheres to the custom of historically informed performance practice from the eighteenth century by inserting a concert aria as an intermezzo. Mozart adopted the

text for this scene from the opera *Andromeda* by Giovanni Paisiello (1740-1816); the libretto was written by Vittorio Amadeo Cigna-Santi (ca. 1730 - ca. 1795) who also provided the text for Mozart's opera *Mitridate*. Mozart composed this extensive scene with recitative and ensuing aria in August 1777 for the soprano Josepha Duschek (1754-1824) who visited Salzburg in the summer of 1777 together with her husband, the composer and pianist Franz Xaver Duschek (1731-1799), both natives of Prague.

The deep friendship between Mozart und Madame Duschek is reflected in this aria: the singer virtually embodies the real afflictions of Andromeda in the deep sighs of longing and daring, almost life-threatening coloratura passages. Prior to this scene, Andromeda's father had promised her hand in marriage to King Euristeo of Argos; Andromeda's emotions were however more focused on Perseus whom her father had excluded from his selection of possible suitors. Andromeda additionally suffered the fate of being selected as a victim by the oracle: each month, a virgin was sacrificed to placate the sea-monster Ketos, thereby sparing the coast from being inundated by treacherous floods. Andromeda is already chained to a rock and awaiting her fate when her beloved Perseus arrives and slays the sea-monster. Her father Cefeo however still forbids her from marrying Perseus. Euristeo observes Perseus who is close to committing suicide and informs Andromeda who subsequently descends into a state of insanity in the Ombra scene in K. 272.

*Ulrich Blees*



Wolfgang Amadeus Mozart

## Le concert pour piano et orchestre en ré majeur KV 175

Tandis que les collègues contemporains de Mozart peuvent se mesurer à lui dans le genre du concerto avec soliste en général (concertos pour cor de Rosetti, concertos pour hautbois et basson de Devienne, concertos pour violon de Saint-George), les concertos pour piano de Mozart conservent le monopole à leur époque et seuls les concertos de Ludwig van Beethoven pourront prétendre à une remise en question. Sans vouloir les rabaisser, la plupart des concertos pour piano de Paisiello, Schroeter, Johann Christian Bach ou Joseph Haydn, pour ne citer qu'eux, peuvent tout au plus être qualifiés d'« aimables », car ils sont relativement faciles à jouer. À la différence de ses collègues qui inondaient le marché de morceaux peu exigeants et donc faciles à vendre, Mozart mit toujours au premier plan l'aspect virtuose, composant la plupart de ses concertos pour piano à sa propre intention afin de pouvoir briller lors de ses « Académies ». Ce n'est qu'avec la trilogie des Concertos viennois KV 413-415, et à titre exceptionnel, que Mozart écrivit des œuvres destinées explicitement au mélomane de haut niveau et donc « quelque chose entre trop ardu et trop simple ».

Son premier « vrai » concerto pour piano (KV 175) fit l'objet d'études préliminaires, élaborées en partie sous le regard et avec la participation de son père ; il s'agit des arrangements de sonates pour

piano de Johann Christian Bach (KV 107, 1-3) ainsi que d'anciens pasticci de mouvements de sonates de Honauer, Eckard, Raupach e. a. (KV 37, 39-41). On n'observe pas une telle « approche » à un genre musical dans les autres œuvres de Mozart. Dans l'histoire de l'évolution du concerto pour piano qui remonte à un mélange entre Sinfonia Concertante et différentes distributions chambristes, le Concerto en ré majeur KV 175 se distingue par la distribution solennelle avec le plein appareil des bois et des cuivres, inhabituel pour l'époque, plus les timbales, annonçant ainsi avec éclat une redéfinition du genre du concerto pour piano.

### Remarques sur la reconstitution de la partie de flûte pour les premier et second mouvements du Concerto pour piano en ré majeur KV 175

Dans la version originale de décembre 1773, Mozart avait prévu pour son premier concerto de piano la distribution de deux hautbois, deux cors et deux trompettes en ré, timbales sur ré-la, cordes et clavecin. À l'occasion d'un concert le 3 mars 1782, donc un peu plus de huit ans après, Mozart reprit le concerto qu'il lui était manifestement toujours cher ; il substitua au finale un dit « rondo viennois » convenant mieux au goût du temps que le mouvement fugué d'origine qui aurait pu sembler quelque peu démodé en cette fin de 18<sup>e</sup> siècle. Mozart s'inspira peut-être ici des Concertos

pour piano op. XII dédiés à la comtesse de Soltycoff de son collègue Leopold Antonin Koželuh (1747-1818), déjà très en vogue à Vienne depuis 1778 et qui avait pu se permettre de refuser la proposition du prince-archevêque de prendre la succession de Mozart à Salzbourg en 1781.

Dans le post-scriptum à une lettre que sa mère adressa à son époux de Mannheim, Mozart écrit le 14 février 1778 à propos de la flûte que c'est un instrument « *que je ne peux pas souffrir* ». Cette aversion se réfère aux quatuors et concertos pour flûte que Mozart avait composés à la commande de l'instrumentiste amateur « de Jean » (Willem van Britten Dejon), et il parle ici de la flûte uniquement dans l'utilisation en instrument soliste. Car incontestablement, Mozart était un maître lorsqu'il s'agissait d'employer la flûte comme élément lyrique ou dramatique dans l'orchestre. Dans ses concertos pour piano, Mozart utilise la flûte pour la première fois dans le finale du *Concerto en si bémol majeur KV 450*, et dans les concertos pour piano suivants, elle fait partie de l'ensemble.

Il existe une deuxième version des parties de hautbois et de cor du *Concerto en ré majeur KV 175* en copie dans laquelle les voix sont parfois transposées dans le grave. Contrairement à Paul Badura-Skoda selon qui ces adaptations étaient d'origine plus technique que musicale, Arthur Schoonderwoerd est ici d'avis que Mozart envisageait un ramaniement de tout le concerto et pensa tout d'abord ajouter une partie de flûte aux trois mouvements avant de se décider à écrire un rondo finale totalement nouveau. Ce *Rondo*

*KV 382* est remarquable car sur le plan stylistique, il se distingue très clairement des mouvements initial et médian tandis qu'une flûte vient s'ajouter « soudainement » à l'orchestre. Il est plutôt rare de trouver l'ajout d'une flûte obligée au dernier mouvement dans les œuvres de Mozart qui comportent une distribution de hautbois dans les mouvements initial et médian ; il était tout au plus courant de troquer les hautbois contre les flûtes dans le mouvement médian (p. ex. *Concerto pour piano en si bémol majeur KV 238*, *Concerto pour violon en sol majeur KV 216*, *Adagio pour violon et orchestre en mi majeur KV 261* comme mouvement médian de remplacement pour le *Concerto pour violon en la majeur KV 219*) ; ici, hautboistes et flûtistes étaient les mêmes exécutants tandis qu'un joueur d'instrument à vent supplémentaire était nécessaire pour le mouvement final du *Concerto pour piano KV 450* et pour le nouveau *Rondo KV 382* viennois.

Au cas où Mozart a noté la partie de flûte pour les trois mouvements de la version salzbourgeoise de *KV 175*, celle-ci est malheureusement perdue. Dans cette mesure, on ignore si, lors du concert du 3 mars 1782, Mozart fit jouer une version aujourd'hui disparue des deux premiers mouvements avec flûte suivis du rondo viennois ou si la flûte n'intervint effectivement que dans le nouveau mouvement final (comme p. ex. dans le *Concerto en si bémol majeur KV 450* déjà mentionné). Le raniement conservé des parties de hautbois et de cor offrait cependant assez de potentiel pour pouvoir reconstituer une partie de flûte sur la base

du matériau existant. Les parties de hautbois et de cor plus graves requièrent vraiment une flûte.

Foncièrement, la partie de hautbois I de la version salzbourgeoise de 1773 (éventuellement à l'octave) est transférée sur la flûte. Également dans les passages de la version viennoise ultérieure où Mozart n'a pas repris les parties de hautbois originelles, la partie de hautbois I d'origine a été confiée désormais à la flûte et également transposée à l'octave là où il fallait s'attendre à un meilleur résultat sonore. Ceci a permis de respecter le jeu alterné entre flûte et groupe de hautbois indiqué par les parties d'instruments à vent existantes. Dans les autres cas, là où cela paraissait consistant sur le plan sonore, la partie de flûte a été conduite en parallèle au premier violon ou à la partie soliste de l'instrument à clavier comme le faisait Mozart très souvent. En cas de doute, on a eu recours au fragment du *Concerto pour piano et violon en ré majeur KV 315f* pour le mouvement initial qui accuse certaines ressemblances musicales et thématiques à *KV 175*. Des éléments des *Concertos KV 467, KV 482 et KV 537* ont aussi été repris. Le mouvement médian du *Concerto pour piano en ut majeur KV 503* qui ressemble beaucoup à celui de *KV 175* thématiquement, dans la structure formelle et d'agencement des parties des bois et des cuivres sert de modèle au mouvement lent. Dans mon travail, je suis parti de l'hypothèse que Mozart aurait conçu la partie de flûte de manière à ce qu'elle corresponde à ses idéaux sonores vers 1782 même si cela peut impliquer certaines ruptures stylistiques d'un point de

vue actuel. Il me tenait particulièrement à cœur en concordance avec le nouveau rondo final – et donc dans le sens de Mozart – de donner une certaine autonomie à la partie de flûte, donc de l'exposer ici et là et de la libérer de sa seule fonction d'accompagnement harmonique. Il va de soi qu'ici, un certain facteur d'incertitude persiste concernant la probabilité sur le travail présumé de Mozart : par bonheur, Mozart n'a jamais composé schématiquement, le « je ne sais quoi » qui fait la splendeur de sa musique consiste dans des inconséquences conscientes et des changements de conduite des voix fortuites ou dues aux instruments. Grâce à l'ajout de la flûte dans les deux mouvements précédents, le rondo finale viennois ne fait plus désormais l'effet d'un corps étranger mais s'intègre mieux et apporte une conclusion logique. Dans l'ensemble, le concerto est d'un caractère plus frais et plus moderne dans cette version expérimentale que dans la version initiale salzbourgeoise.

#### Clavecin ou piano à tangentes ?

Choisir sur quel instrument jouer les deux versions du concerto pour piano n'est pas qu'une question de goût. La lecture du texte musical original révèle explicitement que la version originelle de Salzbourg était destinée au clavecin : l'étendue de l'instrument alors utilisé est limitée dans l'aigu à ré<sup>5</sup>, ce qui fait que la figure aux mesures 200 et 202 du premier mouvement ne se laisse pas transposer à l'identique ; le compositeur a donc légèrement modifié cette figure aux mesures 84

et 86 afin qu'elle reste jouable sur l'instrument prévu. Dans le nouveau rondo viennois par contre, l'étendue de la partie de piano va jusqu'au mi<sup>5</sup> dans l'aigu. Il en est de même pour la cadence du second mouvement qui fut composée ultérieurement pour la représentation viennoise. Il faut en conclure que la version viennoise n'était plus destinée au clavecin. Le compositeur avait au contraire en tête la sonorité plus brillante d'un piano à tangentes ou d'un pianoforte moderne dont il sut exploiter l'étendue plus large – lorsque cela était musicalement judicieux. Il étaya cette sonorité plus brillante au moyen d'une partie de flûte comme le voulait le goût du public viennois. C'est pour cette raison que l'interprétation d'Arthur Schoonderwoerd rend la version originale de Salzbourg sur un clavecin ; des cadences relatives à l'ancienne version n'ont pas été conservées, si bien que l'interprète les a librement improvisées – comme cela était courant à l'époque. La version viennoise est présentée sur un piano à tangentes ; on entend ici les deux cadences originales aux deuxième et troisième mouvements. C'est pourquoi dans la version ultérieure aussi, la figure aux mesures 84 et 86 du premier mouvement est donc rendue dans l'« extended version » plus fluide.

#### Récitatif, air et cavatine « Ah, lo previdi » pour soprano et orchestre KV 272

Afin de faire une distinction plus claire entre les deux versions du premier *Concerto pour piano KV 175*, cet enregistrement sur CD présente une aria de concert en intermezzo, tout à fait dans la

tradition de la pratique d'exécution historique du 18<sup>e</sup> siècle. Mozart reprit le texte de cette scène de l'opéra *Andromeda* de Giovanni Paisiello (1740-1816) ; le livret est de Vittorio Amadeo Cigna-Santi (env. 1730 - env. 1795) qui rédigea aussi le sujet de l'opéra *Mitridate* composé par Mozart. Mozart écrivit le récitatif développé en grande scène suivi d'une aria en août 1777 pour le soprano Josepha Duschek (1754-1824). La cantatrice séjourna à Salzbourg au cours de l'été 1777 avec son époux Xaver Duschek (1731-1799), compositeur et pianiste lui aussi originaire de Prague.

La profonde amitié qui liait Mozart à madame Duschek se reflète dans cette aria : soupirs désespérés et coloratures périlleuses, presque téméraires font s'identifier totalement l'interprète à l'infortunée Andromède. Antérieurement à cette scène, Andromède a été promise en mariage par son père à Eurysthée, roi de l'Argolide ; mais Andromède aime Persée que son père n'a pas retenu comme prétendant. De plus, le sort de l'oracle est tombé sur Andromède, car une vierge doit être tous les mois sacrifiée au monstre marin Cétos afin de protéger le pays des flots mortels. Elle est déjà enchaînée à un rocher et prête à subir son destin. Son bien-aimé Persée tue le monstre mais Céphée, le père d'Andromède, refuse cependant une union entre Persée et sa fille. Eurysthée épie Persée qui aspire à mourir et rapporte cela à Andromède qui cède à la folie dans la scène *Ombra KV 272*.





## Wolfgang Amadeus Mozart Das Clavierkonzert D-Dur KV 175

Während man bei den Solokonzerten der zeitgenössischen Komponisten-Kollegen durchaus ernstzunehmende Konkurrenz zu Mozart finden kann (Rosettis Horn-, Deviennes Oboen- und Fagottkonzerte, Saint-Georges Violinkonzerte), haben Mozarts Clavierkonzerte zu ihrer Zeit eine herausragende Stellung, an deren Rang erst die Konzerte Ludwig van Beethovens wieder heranreichten. Ohne sie herabwürdigen zu wollen, verdienen doch die meisten Clavierkonzerte von z.B. Paisiello, Schroeter, Johann Christian Bach oder Joseph Haydn kein anderes Attribut als „nett“, da sie relativ leicht zu spielen sind. Der Unterschied macht sich allein darin fest, dass Mozarts Kollegen leichte und (deswegen) gut verkäufliche Werke auf den Markt warfen, wohingegen bei Mozart selbst der virtuose Aspekt stets im Vordergrund stand und er die meisten seiner Clavierkonzerte für sich selbst komponierte, um damit pianistisch in seinen „Academien“ brillieren zu können. Erst und ausnahmsweise mit der Trilogie der Wiener Konzerte KV 413-415 schuf Mozart Werke, die explizit für den ambitionierten praktischen Musikliebhaber gedacht waren und „eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht“ waren.

Seinem ersten „richtigen“ Clavierkonzert (KV 175) gehen einige Studien voraus, die teils unter der Aufsicht und Mitwirkung seines Vaters entstanden; gemeint sind die Arrangements von Claviersonaten Johann Christian Bachs (KV 107, 1-3) sowie

die frühen Pasticci aus Sonatensätzen Honauers, Eckards, Raupachs u.a. (KV 37, 39-41). Ein derartiges „Herantasten“ an ein musikalisches Genre ist bei Mozarts übrigen Werken kaum zu beobachten. In der Entwicklungsgeschichte des Clavierkonzerts, das auf eine Mischung aus der Sinfonia Concertante und verschiedenen kammermusikalischen Besetzungen zurückzuführen ist, sticht das D-Dur-Konzert KV 175 durch die festliche Besetzung mit dem damals unüblichen vollen Holz- und Blechbläserapparat nebst Pauken heraus und ist damit der glanzvolle Beginn einer Neudefinition des Genres Clavierkonzert.

### Anmerkungen zur Rekonstruktion der Flötenstimme zum ersten und zweiten Satz des Clavierkonzerts D-Dur KV 175

In der Originalfassung vom Dezember 1773 sah Mozart für sein erstes eigenes Clavierkonzert die Besetzung mit zwei Oboen, je zwei Hörnern und Trompeten in D, Pauken auf D-A, Streichern und Clavicembalo vor. Für ein Konzert am 3. März 1782, also etwas über acht Jahre später, holte Mozart das ihm offenbar noch immer wertvolle Konzert wieder hervor und ersetzte das Finale gegen ein sogenanntes „Wiener Rondo“, das dem aktuellen Zeitgeschmack eher entsprach als der ursprüngliche Fugatosatz, der für das ausgehende 18. Jahrhundert wohl etwas zu antiquiert geklungen haben mag. Mozart orientier-

te sich hier möglicherweise an den der Comtesse de Soltycoff gewidmeten Klavierkonzerten op. XII des Kollegen Leopold Antonín Koželuh (1747-1818), der bereits seit 1778 in Wien sehr beliebt war und es sich leisten konnte, den ihm 1781 angetragenen Posten als Nachfolger Mozarts beim Fürsterzbischof zu Salzburg auszuschlagen.

Mozart schreibt in einer Nachschrift zu einem Brief, den seine Mutter aus Mannheim an ihren Mann gerichtet hat, am 14. Februar 1778 zum Thema Flöte, dies sei ein Instrument, „das ich nicht leiden kann“ – diese Diskreditierung bezog sich auf die Flötenquartette und -konzerte, die Mozart im Auftrag des Amateurinstrumentalisten „de Jean“ (Willem van Britten Dejon) komponiert hatte, und er meint hier wohl ausschließlich die Flöte in der Verwendung als Soloinstrument. Denn unumstritten war Mozart ein Meister, wenn es darum ging, die Flöte als lyrisches oder dramatisierendes Instrument im Orchester einzusetzen. In seinen Clavierkonzerten verwendet Mozart die Flöte erstmals im Finalsatz des *Konzertes B-Dur KV 450*, in den darauf folgenden Clavierkonzerten ist die Flöte fester Bestandteil des Ensembles.

Es existiert eine Zweitfassung der Oboen- und Hornstimmen des *Konzertes D-Dur KV 175* in Stimmenabschrift, in welcher diese teilweise tiefer gesetzt sind. Entgegen der Behauptung Paul Badura-Skodas, diese Stimmanpassungen seien eher technischen als musikalischen Ursprungs, ist Arthur Schoonderwoerd hier der Auffassung, dass Mozart an eine Umarbeitung des gesamten Konzertes dachte und zunächst allen drei Sätzen eine Flö-

tenstimme hinzuzufügen gedachte, bevor er sich letztlich dafür entschied, ein völlig neues Final-Rondo zu komponieren. Dieses *Rondo KV 382* fällt dadurch auf, dass es sich stilistisch von dem Kopf- und Mittelsatz sehr deutlich abhebt und dass dem Orchester „plötzlich“ eine Flöte hinzugesetzt ist. Eher selten findet man bei Mozart-Werken, die im Stirn- und Mittelsatz mit Oboen besetzt sind, das Hinzusetzen einer obligaten Flöte im Finalsatz; üblich war allenfalls das Tauschen von Oboen gegen Flöten im Mittelsatz (z. B. *Clavierkonzert B-Dur KV 238*, *Violinkonzert G-Dur KV 216*, *Adagio für Violine und Orchester E-Dur KV 261* als Ersatzmittelsatz für das *Violinkonzert A-Dur KV 219*); Oboisten und Flötisten waren hier jeweils in Personalunion tätig, während für den Finalsatz des *Clavierkonzertes KV 450* und auch für das neue *Wiener Rondo KV 382* ein zusätzlicher Bläser erforderlich war. Falls Mozart die Flötenstimme für die drei Sätze der Salzburger Fassung von *KV 175* je notiert hat, ist diese leider verloren gegangen. Insofern muss es offen bleiben, ob Mozart im Konzert am 3. März 1782 eine heute verschollene Fassung der ersten beiden Sätze mit Flöte und anschließendem Wiener Rondo zur Aufführung brachte, oder ob die Flöte tatsächlich nur im neu komponierten Finalsatz zum Einsatz gelangte (wie z. B. im bereits oben erwähnten *Konzert B-Dur KV 450*). Die überlieferte Umarbeitung der Oboen- und Hornstimmen bot jedoch hinreichend Potential, eine Flötenstimme auf der Basis des vorliegenden Materials zu (re)konstruieren. Die tiefer gesetzten Oboen- und Hornstimmen verlangen geradezu nach einer Flöte.

Grundsätzlich wurde die Oboe-I-Stimme der Salzburger Fassung von 1773 (gegebenenfalls oktaviert) auf die Flöte übertragen. Auch bei Passagen der späteren Wiener Fassung, in denen die ursprünglichen Oboenstimmen von Mozart nicht übernommen wurden, wurde die originäre Oboe-I-Stimme nunmehr der Flöte zugeordnet und dabei ebenfalls dort oktaviert, wo ein klangliches Mehrergebnis zu erwarten war. Auf diese Weise wurde dem von den vorhandenen Bläserstimmen indizierten Wechselspiel zwischen Flöte und Oboengruppe Rechnung getragen. In übrigen Fällen wurde, wo es klangkonstant erschien, die Flötenstimme parallel zur ersten Violine oder zur Solostimme des Tasteninstrumentes geführt, wie es Mozart in vielen Fällen handhabte. In Zweifelsfällen wurde den Kopfsatz betreffend das Fragment des *Konzerts für Clavier und Violine D-Dur KV 315f* zu Rate gezogen, das gewisse musikalische und thematische Ähnlichkeiten mit *KV 175* aufweist. Außerdem wurden Elemente aus den *Konzerten KV 467, KV 482 und KV 537* übernommen. Für den langsamen Satz stand der Mittelsatz des *Clavierkonzertes C-Dur KV 503* Pate, der jenem aus *KV 175* thematisch, in der formalen Struktur und in der Gestaltung der Holz- und Blechbläserparts recht ähnlich ist. Ich bin bei meiner Arbeit davon ausgegangen, dass Mozart die Flötenstimme so konstruiert hätte, dass sie seinen Klangidealen aus der Zeit um 1782 entsprochen hätte, wenn dies auch aus heutiger Sicht einige Stilbrüche beinhalten mag. Mir war besonders daran gelegen, in Übereinstimmung mit dem neu komponierten Finalrondo – und damit in Mozarts Sinne – eine sachte Verselbstän-

digung der Flötenstimme vorzunehmen, die Flöte also hin und wieder etwas zu exponieren und von ihrer bloßen harmonischen Begleitfunktion zu befreien. Dass hierbei ein gewisser Unsicherheitsfaktor hinsichtlich der Wahrscheinlichkeit zu Mozarts mutmaßlicher Arbeit bestehen bleiben muss, liegt in der Natur der Sache: Mozart hat – zum Glück – niemals schematisch komponiert, das „gewisse Etwas“, das die Herrlichkeit seiner Musik ausmacht, besteht in bewussten Inkonssequenzen und zufälligen oder instrumentenbedingten Stimmführungsänderungen. Das Wiener Finalrondo sticht durch die Hinzufügung der Flöte in den vorangehenden beiden Sätzen nunmehr nicht mehr als Fremdkörper hervor, sondern integriert sich besser und bildet einen logischeren Abschluss. Insgesamt wirkt das Konzert in dieser experimentellen Version gegenüber der Salzburger Erstfassung frischer und moderner.

#### **Cembalo oder Tangentenflügel?**

Es ist nicht nur Geschmackssache, auf welchem Instrument die beiden Fassungen des Clavierkonzertes spielbar sind. Dass die Salzburger Urversion für ein Cembalo gedacht war, lässt sich explizit am originalen Notentext ablesen: der Ambitus des damals verwendeten Instrumentes ist in der Höhe auf  $d^3$  beschränkt, was dazu führte, dass die Figur in Takt 200 und 202 des ersten Satzes sich nicht eins zu eins transponieren lässt; der Komponist hat diese Figur also in den Takten 84 und 86 entsprechend leicht abgewandelt, damit diese auf dem vorgesehenen Instrument spielbar bleibt. Im neu komponierten Wiener Rondo hingegen hat sich der Tonumfang

der Clavierstimme nach oben hin bis zum  $e^3$  erweitert. Dasselbe gilt auch für die Kadenz des zweiten Satzes, die für die Wiener Aufführung nachkomponiert wurde. Daraus ist zu schließen, dass die Wiener Fassung nicht mehr für ein Cembalo ausgelegt war. Vielmehr schwebte dem Komponisten hier der brillantere Klang eines modernen Tangenten- oder Hammerflügels vor, dessen größeren Tonumfang er – soweit musikalisch sinnvoll – ausnutzte. Diesen brillanteren Klang lies er zusätzlich durch eine Flötenstimme untermauern, wie es dem Geschmack des Wiener Publikums entsprach. In der vorliegenden Interpretation durch Arthur Schoonderwoerd wird die Salzburger Urfassung deswegen auf einem Cembalo wiedergegeben; Kadenzen zur älteren Fassung sind nicht überliefert, so dass diese vom Interpreten – wie damals üblich – frei improvisiert wurden. Die Wiener Fassung wird auf einem Tangentenflügel präsentiert; hier sind die beiden Originalkadenzen zum zweiten und dritten Satz zu hören. Die Figur in den Takten 84 resp. 86 des ersten Satzes wird daher in der späteren Fassung auch in der flüssigeren „extended version“ wiedergegeben.

#### **Rezitativ, Arie & Cavatine „Ah, lo previdi“ für Sopran & Orchester KV 272**

Um die beiden Versionen des ersten *Clavierkonzertes KV 175* deutlicher von einander abzusetzen präsentiert diese CD-Einspielung ganz in der Manier historischer Aufführungspraxis des 18. Jahrhunderts als Intermezzo eine Konzertarie. Den Text dieser Szene entnahm Mozart der Oper *Andromeda* von Giovanni Paisiello (1740-1816); das

Libretto stammt von Vittorio Amadeo Cigna-Santi (ca. 1730 – ca. 1795), der auch das von Mozart vertonte Sujet zur Oper *Mitridate* verfasste. Das zur großen Szene ausbaute Rezitativ mit anschließender Arie komponierte Mozart im August 1777 für die Sopranistin Josepha Duschek (1754-1824). Gemeinsam mit ihrem Ehemann, dem ebenfalls aus Prag stammenden Komponisten und Pianisten Franz Xaver Duschek (1731-1799), besuchte sie im Sommer 1777 Salzburg.

Die tiefe Freundschaft, die Mozart mit Madame Duschek verband, spiegelt sich in dieser Arie wider: Verzweifelte Seufzer und waghalsige, beinahe lebensverachtende Koloraturen lassen die Interpretin mit der leidgeplagten Andromeda verschmelzen. Andromeda wurde von ihrem Vater im Vorfeld dieser Szene König Euristeo von Argos zur Gemahlin versprochen; Andromedas tatsächliche Gefühle fokussieren sich jedoch auf Perseus, den ihr Vater bei seiner Wahl ausblendete. Außerdem fiel das Los des Orakels auf Andromeda, denn dem Seeungeheuer Ketos muss allmonatlich eine Jungfrau geopfert werden, um das Land vor der tödlichen Flut zu verschonen. Diese ist bereits an einen Felsen gekettet und harrt ihres Schicksals. Ihr Geliebter Perseus tötet das Ungeheuer, dennoch verschließt sich Vater Cefeo einer Verbindung von Perseus mit seiner Tochter. Euristeo beobachtet den nach dem Freitod lechzenden Perseus und berichtet dies Andromeda, die nun in der Ombra-Szene *KV 272* dem Wahnsinn verfällt.



**Arthur Schoonderwoerd** is one of the most important fortepianists of his generation. His research into unknown and unjustly forgotten repertoire of the 18th and 19th century as well as performance practice has taken him down fascinating roads. Instruments of distinctive sound and touch are his passion, such as the Tangentenflügel, early Viennese pianos, and French pianos of the 19th century. After receiving his soloist's diploma at the conservatory in Utrecht (Netherlands), he studied with Jos van Immerseel at the Conservatoire Supérieur de Musique de Paris, where he graduated 1995 summa cum laude.

In addition to his world-wide solo career, he also is in demand as partner in chamber music and Lieder accompanist. His numerous recordings have gained praise from the international press. Since 2004, Arthur Schoonderwoerd has taught the historical piano at the Escola Superior de Música de Catalunya.

**Arthur Schoonderwoerd** est considéré comme l'un des pianofortistes les plus importants de sa génération. Son terrain de prédilection va des recherches sur l'interprétation de la musique pour piano des XVIIIe et XIXe siècles et sur le répertoire à tort oublié de cette période à l'observation de la grande diversité d'instruments à clavier qui jalonnèrent ces deux siècles. Après ses études au conservatoire d'Utrecht (Pays-Bas), Arthur Schoonderwoerd s'est consacré aux claviers historiques au Conservatoire National Supérieur de Musique de Paris dans la classe de Jos van Immerseel, cursus d'études achevé en 1995.

Parallèlement à une carrière soliste dans le monde entier, il se consacre aussi à la musique de chambre et au lied. La discographie d'Arthur Schoonderwoerd comprend de nombreux enregistrements primés sur claviers historiques. Depuis 2004, Arthur Schoonderwoerd enseigne le piano historique et la musique de chambre au Conservatoire Supérieur de Musique de Catalunya (Barcelone).

**Arthur Schoonderwoerd** gehört zu den wichtigsten Interpreten seiner Generation auf dem Hammerklavier. Im Mittelpunkt seines künstlerischen Schaffens steht die Erforschung und Interpretation von unbekanntem und wenig gespieltem Repertoire des 18. und 19. Jahrhunderts. Eine besondere Leidenschaft pflegt er für historische Instrumente mit individuellem Klang und Anschlag; dazu gehören der Tangentenflügel, die frühen Wiener Klaviere und die französischen Klaviere des 19. Jahrhunderts. Nach Abschluss seines Klavierstudiums am Konservatorium von Utrecht (Niederlande) schloss er ein weiteres Studium bei Jos van Immerseel am Conservatoire Supérieur de Musique in Paris an, das er 1995 mit summa cum laude beendete.

Neben seiner international erfolgreichen Karriere als Solist ist er auch ein gefragter Kammermusikpartner und Liedbegleiter. Zahlreiche CD-Einspielungen dokumentieren seine künstlerische Arbeit. Seit 2004 ist Arthur Schoonderwoerd als Lehrer für historisches Klavierspiel und Kammermusik an der Escola Superior de Música de Catalunya (Barcelona) tätig.

**Cristofori** is one of the world's most innovative ensembles for classical and early romantic music. It is an international group of instrumentalists – united in Besançon, France, under the direction of the Dutch fortepianist and conductor Arthur Schoonderwoerd – for historically informed performances and recordings of Western European music from Enlightenment till the Early Romantic Era. The size and disposition of the ensemble is determined by the repertoire being performed, and ranges between a duo to a large instrumental ensemble with vocalists.

Based on meticulous research and intensive rehearsal Cristofori's sensitive and colourful performances show new, revolutionary ideas about balance, improvisation, basso continuo, counterpoint and early orchestra sound. Cristofori's highly praised discography contain the integral version of all Beethoven piano concertos, a recording with piano concertos of Dutch composers around 1800 (Alpha Productions) and a recording with concertos by the Mozart contemporary Georg Wilhelm Gruber (Pan Classics). Since 2012 Cristofori has started a recording project of the complete Mozart Piano concertos for the label Accent.

L'ensemble **Cristofori** est l'un des ensembles les plus innovateurs au monde dans le domaine de la musique classique et romantique jouée sur instruments d'époque. C'est une formation d'instrumentistes – basée à Besançon, France, sous la direction du pianofortiste Arthur Schoonderwoerd – spécialisée dans l'interprétation sur instruments anciens du

répertoire musical européen allant de l'époque des lumières à l'époque romantique. La taille et la composition de l'ensemble est déterminée par le répertoire exécuté et va du duo à une grande formation composée d'instrumentistes et de chanteurs.

Basées sur des recherches méticuleuses, les interprétations sensibles et colorées de l'Ensemble Cristofori présentent des idées nouvelles et révolutionnaires sur l'équilibre, l'improvisation, la basse continue, le contrepoint, et les sonorités orchestrales. La discographie de l'Ensemble Cristofori saluée et applaudie par la critique internationale comprend notamment l'intégrale des concertos pour piano de Beethoven et un CD avec des concertos hollandais pour le Label Alpha ainsi qu'un enregistrement des concertos de Georg Wilhelm Gruber (2010) pour le label Pan Classics. En 2012, l'Ensemble Cristofori a commencé à enregistrer l'intégrale des concertos pour piano de Mozart pour la société de disque Accent.

**Cristofori** ist weltweit eines der innovativsten Ensembles für klassische und frühromantische Musik, das unter der Leitung des holländischen Pianisten und Dirigenten Arthur Schoonderwoerd steht und seinen Sitz in Besançon (Frankreich) hat. Es besteht aus einer internationalen Gruppe von Instrumentalisten und hat sich auf historisch korrekte Aufführungen und Einspielungen westeuropäischer Musik aus dem Zeitraum zwischen der Aufklärung und der Frühromantik spezialisiert.

Größe und Besetzung des Ensembles hängen vom aufgeführten Repertoire ab und können von der Duobesetzung bis hin zu einem großen Instru-

mentaleensemble mit Vokalisten reichen. Die einfühlsamen und nuancenreichen Interpretationen des Ensembles beruhen auf akribischen Studien des Material und intensiven Proben; sie zeichnen sich durch revolutionär neue Vorstellungen hinsichtlich Balance, Improvisation, Basso continuo, Kontrapunkt und Orchesterklang aus. Die hochgelobte Diskographie des Ensembles umfasst eine Einspielung sämtlicher Beethoven-Klavierkonzerte, eine Aufnahme mit Klavierkonzerten holländischer Komponisten aus der Zeit um 1800 (Alpha Productions) und eine CD mit Konzerten des Mozart-Zeitgenossen Georg Wilhelm Gruber (Pan Classics). 2012 begann Cristofori mit einer Gesamteinspielung der Klavierkonzerte Wolfgang Amadeus Mozarts bei Accent.

The Dutch soprano **Johannette Zomer** is currently one of the leading Baroque singers. She makes regular solo appearances in concerts and CD recordings with internationally renowned orchestras and conductors, for example Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Paul McCreech, Reinhard Goebel and René Jacobs within the field of historically informed performance practice and within classical and modern repertoire with Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw and Peter Eötvös. Johannette Zomer has participated in numerous recordings for Harmonia Mundi France, Challenge Records, Alpha and Channel Classics.

Le soprano hollandais **Johannette Zomer** est une cantatrice dominante du répertoire baroque. En sa qualité de soliste, elle travaille régulièrement avec des orchestres et chefs de renommée internationale en concerts et en enregistrements pour le CD. Citons pour la pratique d'exécution historique Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Paul McCreech, Reinhard Goebel et René Jacobs, mais aussi Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw et Peter Eötvös pour le répertoire classique et contemporain. Johannette Zomer a déjà participé à de nombreux enregistrements pour Harmonia Mundi France, Challenge Records, Alpha et Channel Classics.

Die holländische Sopranistin **Johannette Zomer** zählt zu den führenden Barocksängerinnen. Als Solistin arbeitet sie bei Konzerten und CD-Aufnahmen regelmäßig mit international renommierten Orchestern und Dirigenten zusammen, so u. a. mit Philippe Herreweghe, Ton Koopman, Thomas Hengelbrock, Ivor Bolton, Paul McCreech, Reinhard Goebel und René Jacobs im Bereich der historischen Aufführungspraxis, und auch im klassischen und zeitgenössischen Repertoire mit Kent Nagano, Daniel Harding, Valery Gergiev, Reinbert de Leeuw und Peter Eötvös. Von Johannette Zomer liegen zahlreiche Einspielungen für Harmonia Mundi France, Challenge Records, Alpha und Channel Classics vor.

## Ah, lo previdi! KV 272

Rezitativ, Arie und Cavatina für Sopran und Orchester

### 4 *Recitativo*

Ah, lo previdi! Povero Prence, con quel ferro istesso che me salvò, ti lacerasti il petto. Ma tu sì fiero scempio perchè non impedir? Come, o crudele, d'un misero a pietà non ti movesti? Qual tigre, qual tigre ti nodri? Dove, dove, dove nascesti?

### 5 *Aria*

Ah, t'involò agl'occhi miei,  
alma vile, ingrato cor!  
La cagione, oh Dio, tu sei  
del mio barbaro, barbaro dolor.  
Va, crudele! Va, spietato!  
Va, tra le fiere ad abitar.

### 6 *Recitativo*

Misera! Misera! Invan m'adiro, e nel suo sangue intanto nuota già l'idol mio. Con quell'acciaro, ah Perseo, che facesti? Mi salvasti poc'anzi, or m'uccidesti. Col sangue, ahi, la bell'alma, ecco, già uscì dallo squarciato seno. Me infelice! Si oscura il giorno agli occhi miei, e nel barbaro affanno il cor vien meno. Ah, non partir, ombra diletta, io voglio unirmi a te. Sul grado estremo, intanto che m'uccide il dolor, intanto fermati, fermati alquanto!

### 7 *Cavatina*

Deh, non varcar quell'onda,  
anima del cor mio.  
Di Lete all'altra sponda,  
ombra, compagna anch'io  
voglio venir, venir con te.



ACC 24265

**W.A. Mozart**  
**Piano Concertos KV 466 & KV 467**

„Arthur Schoonderwoerd spielt in vollendeter Manier. Er wählt kluge, nicht zu rasche Tempi, in denen all die virtuellen Figuren und Läufe transparent nachvollziehbar sind. Seine Verzierungen und Rubati sind hervorragend durchgearbeitet, und in den langsamen Sätzen findet er den gefühlvollen, aber unverkitschten Ton.“  
 (rbb kulturradio 02-2012)

„Das klingt ziemlich zupackend, mit flotten Tempi und voller Spielfreude, Virtuosität ist hier selbstverständlich. Einen Mozart mal ganz neu entdecken - hier kann man es tatsächlich!“  
 (mdr Figaro 02-2012)

„Die Mozart-Entdeckung des Herbsts 2012!“  
 (hifi & records 04/2012)



ACC 24278

**W.A. Mozart**  
**Piano Concertos KV 456 & KV 459**

„Diese zu oft in Watte gepackten Konzerte klangen selten so frisch und polyphon wie hier, und im Fall des F-Dur-Konzerts (KV 459) sogar richtig martialisch und ‚schneidig‘, weil Schoonderwoerd sich traute, Mozarts Orchestersatz um zwei Trompeten und Pauken zu erweitern: Ein Mann mit Visionen und ein echter musikalischer ‚Querdenker‘.“  
 (Concerto 03-05/2013)

„Wenn man sich auf diese neue Gestaltung eingehört hat, dann offenbart sich ein Feuerwerk an Ideen, an Möglichkeiten, an Sensibilität ... eine Sensation.“  
 (Tocatta, 05-06/2013)