

MOZART

CHANDOS

Piano Concerto No. 1 in F major, KV 37
Piano Concerto No. 2 in B flat major, KV 39
Piano Concerto No. 3 in D major, KV 40
Piano Concerto No. 4 in G major, KV 41
Overture to 'Apollo et Hyacinthus', KV 38
Overture to 'Bastien und Bastienne', KV 50



**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**

Manchester Camerata
Gábor Takács-Nagy





Portrait by Johann Joseph Zoffany (1733 - 1810), now at the Mozarteum, Salzburg / AKG Images, London / De Agostini Picture Library

Wolfgang Amadeus Mozart, holding a nightingale's nest, London, 1764 / 65

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <p>Overture to 'Apollo et Hyacinthus', KV 38 (1767)
<i>(Intrada)</i>
in D major • in D-Dur • en ré majeur
Latin <i>Intermedio</i> in Three Acts
Allegro</p> | 2:49 |
| 2 | <p>Overture to 'Bastien und Bastienne', KV 50 (1768)
<i>(Intrada)</i>
in G major • in G-Dur • en sol majeur
<i>Singspiel</i> (Play with Song) in One Act
Allegro</p> | 1:57 |

	Concerto (No. 1), KV 37 (1767)*	15:45
	in F major • in F-Dur • en fa majeur for Piano and Orchestra Cadenzas by Murray Perahia (movement II) and Olivier Messiaen (?) (movement III)	
3	Allegro after movement I from Violin Sonata in F major, Op. 1 No. 5 (c. 1760) by Hermann Friedrich Raupach (1728 – 1778)	4:41
4	Andante – Cadenza – [Tempo I] after a work by an unknown composer	4:48
5	Rondo. [Allegro] – Cadenza – [Tempo I] after movement I from Harpsichord Sonata in F major, Op. 2 No. 3 (1763) by Leontzi Honauer (1737 – c. 1790)	6:15

	Concerto (No. 2), KV 39 (1767)*	15:09
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenzas by Vladimir Ashkenazy	
6	Allegro spiritoso – Cadenza – [Tempo I] after movement I from Violin Sonata in B flat major, Op. 1 No. 1 (c. 1760) by Hermann Friedrich Raupach	4:45
7	Andante after movement I from Sonata in F major, Op. 17 No. 2 by Johann Schobert (1735 – 1767)	6:22
8	Molto allegro – Cadenza – [Tempo I] after movement III from Violin Sonata in B flat major, Op. 1 No. 1 by Hermann Friedrich Raupach	4:00

	Concerto (No. 3), KV 40 (1767)*	13:06
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenza by the composer	
9	Allegro maestoso – Cadenza – [Tempo I]	5:10
	after movement I from Harpsichord Sonata in D major, Op. 2 No. 1 (c. 1763)	
	by Leontzi Honauer	
10	Andante	4:26
	after movement I from Keyboard Sonata in A major, Op. 1 No. 4 (1763)	
	by Johann Gottfried Eckard (1735 – 1809)	
11	Presto	3:29
	after <i>La Böhmer</i> for keyboard, H 81, Wq. 117 / 26 (1754)	
	by Carl Philipp Emmanuel Bach (1714 – 1788)	

	Concerto (No. 4), KV 41 (1767)*	12:42
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenzas by Vladimir Ashkenazy	
12	Allegro – Cadenza – [Tempo I] after movement I from Harpsichord Sonata in G major, Op. 1 No. 1 (1761) by Leontzi Honauer	4:51
13	Andante after movement II from Violin Sonata in B flat major, Op. 1 No. 1 (c. 1760) by Hermann Friedrich Raupach	4:07
14	Molto allegro – Cadenza – [Tempo I] after movement III from Harpsichord Sonata in G major, Op. 1 No. 1 by Leontzi Honauer	3:42
		TT 61:29

Jean-Efflam Bavouzet piano*
Manchester Camerata
Caroline Pether leader
Gábor Takács-Nagy

Mozart, made in Manchester

'Mozart, made in Manchester' is a unique artistic and educational project – it could only happen in Manchester. This five-year landmark project centres around the complete performance and recording cycle of every Mozart Piano Concerto in the most acoustically advanced concert hall in the country – The Stoller Hall, which is part of Chetham's School of Music.

The collaboration extends to the inclusion of Chetham's string students, reflecting the spirit of excellence, learning, and alliance inspired by Gábor Takács-Nagy, Manchester Camerata, and the international pianist Jean-Efflam Bavouzet. The vivid and theatrical performance style, inspired by a daring approach from the Hungarian musicologist László Somfai, has led to each project's being paired with Mozart's less-well-known and extraordinary Opera Overtures. It is a first to be recorded in Manchester – a remarkable legacy (and virtuosic partnership).



Manchester Camerata, performing Mozart, The Stoller Hall, 2022

**Mozart: Piano Concertos, KV 37, KV 39, KV 40, and KV 41 /
Overtures, KV 38 and KV 50**

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 233 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the ‘new simplicity’, or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. No other composer from the classical period has made such a significant contribution to the concerto genre: works for all the woodwind instruments, the horn, the violin, various groups of soloists, and above all twenty-seven keyboard concertos, which span his entire career, commencing with these first efforts in 1767.

This recording will show how misplaced the neglect, even disparagement, of Mozart’s first four ‘pasticcio’ piano concertos has

been. There are perhaps three reasons for their omission from programmes and critical analysis. First, that these are juvenile works, written when Mozart was eleven years old, and are therefore less developed than his mature works. Second, that, with the possible exception of one of the twelve movements, Mozart did not compose the concertos, but reworked movements from sonatas by five older, established composers into concertos. Third, that these composers, again with one exception, have been generally forgotten, and are placed into the category for which earlier German musicologists coined the rather patronising term *Kleinmeister* – minor masters.

On 9 June 1763 the seven-year-old Wolfgang, together with his older sister, Maria Anna (‘Nannerl’), and their father, Leopold, set out on an extended journey through the major and minor centres of Europe. From November 1763 to April 1764 the family resided in Paris, where the two brilliant children performed for Louis XV and also gave public concerts. Paris was the continent’s major centre for performance and publication of music. At the time of Mozart’s visit it was

home to many expatriate musicians, including four German keyboard composers, all about a generation older than Wolfgang: Hermann Friedrich Raupach (1728 – 1778), Leontzi Honauer (1737 – c. 1790), Johann Gottfried Eckard (1735 – 1809), and Johann Schobert (1735 – 1767). Leopold's letters mention them, and the family almost certainly met them during their stay in Paris.

In 1767, back home in Salzburg at last, Wolfgang, now eleven years old and under Leopold's guidance, selected various movements from *galant* sonatas for keyboard with or without accompanying violin by the above composers, and set about reworking them as keyboard concertos. He also included a movement by a composer whose fame was greater and would last much longer: Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). At this stage the 'keyboard' in most noble and bourgeois residences would still have been a harpsichord; but the piano was gaining ground. (Eckard is considered a pioneer in conceiving his works for the newer instrument.) Some of the music is in the hand of Leopold, and we cannot know how closely he was looking over his son's shoulder when Wolfgang wrote his own contribution. The pasticcio technique, in which a large new work is formed by collecting movements from

various sources, was common in the baroque and early classical periods, especially for occasions which required the swift production of a dramatic vocal entertainment.

At this time, both sonata and concerto movements were cast in some variant of sonata form. This derives from the simple baroque binary dance form. In the *galant* sonata, the first section (the exposition) modulates to the dominant, usually with a recognisable second subject in that key. The second section commences in the dominant, goes through a passage of discursive tonality, which later became known as the development, and concludes with a recapitulation of the exposition, all now in the tonic key. In our *galant* sonata movements, the two sections are often repeated. In concerto movements they are not, but the movements are fleshed out at the beginning, end, and within by the addition of orchestral ritornellos based on the original subjects. Mozart's methodology was to retain the original musical text to form the solo sections, and to add the ritornellos; but sometimes Mozart has added original material, and his other alterations are far from mechanical application of a formula. The works are all scored for a standard classical orchestra, with minor variations.

Piano Concerto (No. 1) in F major, KV 37

By 1762 Raupach had published his six sonatas, Op. 1, for keyboard with violin accompaniment, in Paris, and the opening movement of the fifth sonata provides the basis for the first movement of Mozart's Piano Concerto in F major, KV 37. Raupach had given the violin an unusual touch of independence: though adding nothing harmonically, it used a characteristic syncopated rhythm to energise the rather uninspired main theme in the piano, a series of F major arpeggios. Mozart gives the violin part to the upper strings, leaving the basses and horns on the beat. While keeping most of the harmonic structure, Mozart radically simplifies Raupach's figuration in the orchestral exposition (the first ritornello), so as not to foreshadow the brilliance it provides to the following solo, which is close to Raupach's original. He omits Raupach's tiny development, proceeding instead to a ritornello in the dominant and two more in the tonic, separated by solos; so we have Mozart already mastering the form he would use in all his mature concertos.

The *Andante* is the only movement in the series for which no model has been found. The *Neue Mozart-Ausgabe* is the authoritative edition of Mozart's complete works. In the

1964 edition, Walter Gerstenberg considered it impossible that Mozart should have composed the piece, either as a sonata or a concerto, though he gave no evidence for this judgement. However, in the 2008 revision, Ulrich Leisinger found it very likely that Mozart did compose it, on grounds relating to the source and the style. As a listener, therefore, you can come to a conclusion which is sure to be correct according to at least one expert! The crisp rhythms and delicate flowing figurations in the right hand seem to me to be quite characteristic of the mature Mozart. The ritornellos here are rather brief and far less significant than the solos, which is also typical of the slow movements of Mozart's later concertos.

The final *Allegro* is a repurposed version of another opening movement, that of Honauer's sonata for solo keyboard, Op. 2 No. 3. It has an unusually long development for the time. Mozart may have found this interesting, or he may have chosen the work as suitable for a concerto because of its technical brilliance and the subtle chromaticism of its second subject – or rather, the second of its two second subject ideas (Ex. 1). Here, too, Mozart has trimmed material from the ritornellos, but incorporated all of Honauer's music in the solos.



Ex. 1. Honauer, Sonata, Op. 2 No. 3, first movement, bars 36 – 38

Piano Concerto (No. 2) in B flat major, KV 39

For the outer movements of his Piano Concerto in B flat major, KV 39, Mozart again chose movements from Raupach's Op. 1, this time from the first sonata. Raupach's first movement has two distinct themes in the first subject area and key. The first one ends with a strong cadence in B flat in the sixth bar, and Mozart retains all of it in his ritornello. Raupach's second theme is very pianistic, though it also has an independent violin line which Mozart could easily have accommodated in his orchestra of two oboes, two horns, and strings. However, he chose not to, instead for the remainder of his twenty-four-bar ritornello composing some new material, and not his most inspired, together with an idea from the coda. To hear Raupach's full exposition we must wait for the solo, and in doing so we realise that the mature piano style of Mozart was not born of divine inspiration, but rather of influences from his senior models and mentors, acting

on his undoubted genius. Raupach wrote a substantial development which runs straight into the short coda, bypassing any recapitulation, so Mozart may have felt that with his central and final ritornellos he was improving the balance of the movement.

Modern critical opinion generally considers Schobert, the original composer of the *Andante*, to be the finest of Mozart's models, apart from C.P.E. Bach. However, Leopold assessed his character as 'scurrilous' and 'most false'. This movement may remind listeners of the most famous slow movement in a piano concerto by Mozart, the *Andante* from the Concerto in C major, KV 467 ('Elvira Madigan') (CHAN 20083). Both movements have gentle melodies and arpeggiated figures over (or under) continuous pulsating triplets. Here Mozart has used Schobert's material, but somewhat rearranged it. The finale, based on the third movement of Raupach's Op. 1 No. 1, mainly follows the established pattern, but at the end of the development, the ritornello in G minor that proves a false recapitulation is a nice original touch of Mozart's.

Piano Concerto (No. 3) in D major, KV 40
Possibly encouraged by the martial character and key of the model for his first movement,

Honauer's Sonata, Op. 2 No. 1, in the Piano Concerto in D major, KV 40, Mozart added a pair of trumpets to the oboes, horns, and strings. However, he omitted the timpani which generally would join the trumpets in his later works, and the trumpets are used very sparingly indeed. Mozart has copied the original quite faithfully for his solos. The ritornellos are all based on Honauer's material, and as in the case of KV 39, Mozart places the sustained six-four chord, which always signals a cadenza, within his final ritornello. The octaves that appear in the left hand are also in Honauer's original, which suggests that Honauer conceived the sonata for the piano rather than the harpsichord.

For his *Andante* Mozart again repurposed an opening movement, this time the *Andantino* in A major from Eckard's Sonata, Op. 1 No. 4. Eckard was considered by contemporaries such as Friedrich Grimm and Charles Burney to be the finest of the Parisian keyboard performer-composers, and this beautiful movement supports their assessment. We can also forgive the nineteenth-century scholars who had no idea that these are not original works, for its style is difficult to distinguish from that of the mature Mozart. Here, again, there are expressive melodies over pulsating

triplets, and a subtle harmonic language which becomes quite surprising when, in the exposition, the inevitable modulation to E major is unexpectedly interrupted by a sudden diversion to C major.

Friedrich Rochlitz knew Mozart, and reported him as saying about C.P.E. Bach:

He is the father; we are the kids.

Whoever among us can get something right, has learnt it from him.

The model for Mozart's finale, *La Böhmer* by Bach, is not a sonata movement, but rather a very fast standalone character piece which is over almost as soon as it has begun. Nevertheless, it adheres to the standard sonata form, though the recapitulation is abbreviated by omission of the first subject. Mozart recognised its brilliance and turned it into an equally sparkling concerto finale which could be described as 'rollicking fun'.

Piano Concerto (No. 4) in G major, KV 41

The outer movements of the Piano Concerto in G major, KV 41, are based on the corresponding movements of Honauer's Sonata, Op. 1 No. 1. Here Mozart replaced the oboes with flutes, instruments which in the days before extensive woodwind key-work were quite comfortable in the key of G major. In the first movement he uses

the flutes creatively, giving them charming independent melodic motives throughout, which are not derived from the sonata that serves as model.

Based on the *Andantino* from Raupach's Op. 1 No. 1, the *Andante* is the only minor key movement in all four concertos. In fact, both subjects are in the minor, the first in G minor and the second in the dominant minor, D, giving the entire movement a sad, wistful atmosphere. The finale is another brief, brilliant romp without much complexity or subtlety. Typically for Honauer, the development is quite long, rather reliant on sequences, and making only a late return to the tonic. Again, Mozart may have felt that by extending the final tonic area in his ritornello, and making provision for a cadenza, he was improving on the original.

Overture to 'Apollo et Hyacinthus', KV 38

Performed by school students in Salzburg on 13 May 1767 as an *intermedio* between the acts of a spoken Latin drama, *Clementia Croesus*. *Apollo et Hyacinthus*, an *opera seria*, was Mozart's first operatic work. It is a significant composition containing nine vocal numbers, an extraordinary achievement by young Wolfgang, and met with great success. The *Intrada*, as Mozart called it, is a polished

movement in standard sonata form, except that the first subject does not reappear in the recapitulation.

Overture to 'Bastien und Bastienne', KV 50

Finished in 1768, *Bastien und Bastienne*, a *Singspiel* (a dramatic work in German, with both musical numbers and spoken dialogue), was based on a French parody of Jean-Jacques Rousseau's highly successful *intermède*, *Le Devin du village*. The *Intrada*, in monothematic sonata form, is in G major, except that it has a coda in C major, the final *pianissimo* G major tonality thus serving as a dominant, leading into the first aria, which is in C major. Especially in the form in which it appears at the recapitulation, the subject (Ex. 2) is identical to one of the most famous melodies by Beethoven, the first subject of his third symphony, *Eroica*, composed thirty-five years later.



Ex. 2. Mozart, *Intrada* to 'Bastien und Bastienne', Violin 1, bars 38 – 41

Conclusion

This collection provides a remarkable

insight into the early development of young Wolfgang, and indeed of any creative artist. We experience the wellsprings of Mozart's creativity, the secure understanding Mozart had of the works of his predecessors, and his synthesis of these into his own work, together with examples of his own remarkable genius.

© 2024 Michael O'Loughlin

A note by the performer

As is true for many of us, the precise origins of the first concertos by Mozart, those numbered 1 to 4, were not especially familiar to me; I knew only that these concertos were in some way based on works by other composers. Inaccurately, I had imagined that we were only talking about the borrowing of themes and that the works' actual composition was the fruit of a very young Mozart, aged only ten at the time. When viewed from this biased angle, these little concertos, without attaining the awe-inspiring heights of his future realisations in the genre, did in fact emit a benevolent halo of tender and touching light, fired by the genius of a very young boy.

My surprise was therefore great on discovering that here was not a case simply of borrowing, but more or less of wholesale copying! Let me explain:

Mozart's contribution extends only to the orchestral part, for Mozart did not alter a note in the keyboard part of those pieces that Leopold had chosen for him. Excellent pedagogue that he was, Leopold did not therefore prepare only an exercise in orchestration, but also a procedure to allow his miraculously gifted young son to become acquainted with the form of the concerto. The ingenious orchestral part thus consists of an introduction, some selected interventions that engage in dialogue with the piano (limiting themselves principally to sustaining the harmony), and a concluding *tutti* which, if appropriate, allows for the insertion of a cadenza.

But consider an entirely different basis from which to listen:

These works (or at least their soloistic part) are the fruit of 'great' composers of the age, nearly all today having fallen into music history's vast 'black hole' (with the exception of C.P.E. Bach, obviously!), and not the product of a child genius.

This proves highly instructive on two essential points: on the common musical grammar of which all the great composers partook during the second half of the eighteenth century, but also on what Mozart was able to seize of this grammar in order

later to transcend it and raise it to that level at which we marvel to this day.

It is difficult to measure to what exact extent this 'exercise', dictated or suggested by Leopold to his son, came to influence him, but some similarities nevertheless leap out to claim our attention:

How can one not think of the sublime *Andante* of Concerto No. 21 in C major, KV 467, written fourteen years later, on hearing the same regular triplet pulse and the *pizzicati* that serve as accompaniment in the *Andante* of No. 2?

Note one little detail: for reasons of proportion, we have deliberately omitted the orchestral introduction in the repeat [7].

As far as concerns the cadenzas called for in these concertos, there exists only one from Mozart's own hand: that for No. 3, KV 40. For No. 1, KV 37, I have chosen that played by Yvonne Loriod, probably written by Messiaen (?) (heard in an astonishing recording of 1962 under Pierre Boulez!) in the Rondo and the one by Murray Perahia in the second movement. For all the others I have chosen the ones written by one of my musical heroes, Vladimir Ashkenazy, with whom I have had the opportunity to share the concert platform on numerous occasions across four continents. Brief – a quality that, in my view, best suits the

modest scope of these works – they are rich in humour and a spirit that playfully challenges the conventions of the genre.

Propelled by our eagerness to render these concertos as lively as possible, my friend Gábor Takács-Nagy and I have opted for deliberately forward-moving tempos, no doubt faster than ones practicable on the harpsichord (see for example, in Concerto No. 3, the *Presto* by C.P.E. Bach, *La Böhmer*).

It is worth noting a few curious details to be found in these scores: for example, in the *Andante* of Concerto No. 3, the highly unexpected changes in pulse which, passing quickly from triple to duple, suddenly give this song unfolding in triplets a character that approaches that of a Bourrée!

It is always fascinating for me to survey the body of a composer's work in a certain genre. We find ourselves as if on the top of a mountain: from that elevated vantage point we may admire the precise form and situation of the most modest of all the marvellous creations that constitute this musical body, like so many summits of different height that illuminate and enrich our life in incomparable ways.

© 2024 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Translation: Chandos Records Ltd

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, and London Philharmonic Orchestra and collaborates with conductors such as Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Nicholas Collon, Edward Gardner, Vasily Petrenko, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis.

An equally active recitalist, chamber musician, and soloist, he regularly performs at Wigmore Hall, in London, Cité de la musique and Musée du Louvre, in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw, in Amsterdam, BOZAR, in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, and Forbidden City Concert Hall, in Beijing.

An exclusive Chandos artist, Jean-Efflam Bavouzet is particularly celebrated for his work in the recording studio, his complete survey of Haydn's piano sonatas and the first volume in his series 'The Beethoven Connection' having received accolades from publications including *Gramophone*, *BBC Music*, *Classica*, and

The New York Times. Other ongoing cycles include the complete piano concertos by Mozart, with Manchester Camerata and Gábor Takács-Nagy, the fourth volume of which was nominated for a *Gramophone* Award in 2020.

He has recorded the complete piano concertos of Beethoven with the Swedish Chamber Orchestra, whom he also directed, and the concertos of Bartók and Prokofiev with the BBC Philharmonic and Gianandrea Noseda, the latter set winning a *Gramophone* Award in 2014. Under Yan Pascal Tortelier, he has recorded Stravinsky's complete works for piano and orchestra with the São Paulo Symphony Orchestra, while their recording of Ravel's piano concertos with the BBC Symphony Orchestra won both a *Gramophone* and a *BBC Music Magazine* Award. His recordings have garnered Diapason d'Or and Choc de l'année awards as well. In May 2023, *Sancan: A Musical Tribute*, with the BBC Philharmonic under Yan Pascal Tortelier, was released, featuring the Piano Concerto amongst other works.

A former student of Pierre Sancan, at the Paris Conservatoire, Jean-Efflam Bavouzet made his American début, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of

Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com

Be it opening the Glastonbury Festival in front of 40,000 people or working intimately in care homes across Greater Manchester with people living with dementia, **Manchester Camerata** believes in the transformative and connecting power of music. It constantly challenges and redefines what an orchestra can be. Led by its visionary Music Director, Gábor Takács-Nagy, and in association with its artistic partners, the orchestra has toured internationally, performing in the world's most renowned concert venues with the greatest artists in classical music. A hunger to push its craft forward has led it to seek out new spaces and collaborations, partnering with pioneering producers from the underground electronic music scene and bringing music into the hearts of schools and communities. Its groundbreaking Music in Mind Programme, for people living with dementia, is backed by twelve years of research in partnership with The University of Manchester. As a result, the orchestra is seen as a world leader in music and dementia healthcare. Based at The Monastery, in Gorton, Manchester, it sees a vibrant and exciting future for classical music, investing in the next generation of musicians

in the north with its Camerata 360° Ruth Sutton Fellowship programme. Manchester Camerata believes that music has the power to change the lives of people and transform the prospects of places.
www.manchestercamerata.co.uk

Born in Budapest, **Gábor Takács-Nagy** is considered one of today's most authentic exponents of Hungarian music. He was awarded the Liszt Prize in 1982 and in 2017 the prestigious Béla Bartók-Ditta Pásztory Prize. In March 2021 he received the Érdemes Művész award for Artist of Merit, presented by the Hungarian government to artists of long service to Hungarian national culture, and in December that year the Prima Primissima Prize, reserved for artists, athletes, and representatives of scientific life, culture, and education for their performances and exemplary human qualities and values. From 1975 to 1992 he was founding member and leader of the acclaimed Takács Quartet. In 1996 he founded the Takács Piano Trio and in 1998 established the Mikrokosmos String Quartet, which received the Excellentia Award of the magazine *Pizzicato* for its 2008 recording of the complete cycle of Bartók's quartets.

In 2002, he turned to conducting and in 2007 became Music Director of the Verbier

Festival Chamber Orchestra. He has been Music Director of Manchester Camerata, one of the UK's leading chamber orchestras, since September 2011, and has been Principal Guest Conductor of the Budapest Festival Orchestra since September 2012. Until August 2021, he was Professor of String Quartet at the Haute

École de Musique, in Geneva, and in June 2012 was awarded honorary membership of the Royal Academy of Music, in London. In May 2023, Gábor Takács-Nagy released a box set of all nine of Beethoven's symphonies, recorded live between 2009 and 2022 with the Verbier Festival Chamber Orchestra.

© Robin Clewley Photography



Manchester Camerata, performing Mozart, with Jean-Efflam Bavouzet,
The Stoller Hall, 2022

Mozart: Klavierkonzerte KV 37, KV 39, KV 40 und KV 41 / Ouvertüren KV 38 und KV 50

Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) in seinem kurzen Leben, aber auch in den 233 Jahren nach seinem Tod zur Beglückung der Menschheit geleistet hat, ist unschätzbar groß. Sein Oeuvre zeigt überragende Beiträge zu allen in seiner Zeit geläufigen vokalen und instrumentalen Gattungen, von den erhabenen Messen bis hin zu seinen derben und cleveren Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die “neue Einfachheit” oder galante Revolution begonnen – der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurden eingängiger und die Symmetrie übernahm auf allen Ebenen die Herrschaft, von Motiv und Phrase bis hin zu ganzen Sätzen. Kein anderer Komponist der klassischen Epoche hat einen solch wesentlichen Beitrag zur Gattung des Konzerts geleistet: Werke für sämtliche Holzblasinstrumente, das Horn, die Violine, verschiedene Gruppen von Solisten und vor allem die siebenundzwanzig Klavierkonzerte, die seine gesamte Schaffenszeit durchziehen, beginnend mit diesen ersten Leistungen aus dem Jahr 1767.

Diese Einspielung wird zeigen, wie unangebracht die Vernachlässigung, ja Herabwürdigung von Mozarts ersten vier “Pasticcio”-Klavierkonzerten war. Es gibt wohl vor allem drei Gründe dafür, dass sie in Konzertprogrammen fehlten und selten kritisch analysiert wurden. Zum einen handelt es sich um Jugendwerke; Mozart schrieb sie mit elf Jahren und sie sind daher weniger entwickelt als seine reifen Kompositionen. Zum anderen hat Mozart die Konzerte – möglicherweise mit Ausnahme eines der insgesamt zwölf Sätze – nicht neu komponiert, sondern Sätze aus Sonaten von fünf älteren, bereits etablierten Komponisten zu Konzerten umgearbeitet. Und drittens sind diese Komponisten – wiederum mit einer Ausnahme – heute weitgehend vergessen und werden einer Kategorie zugeordnet, für die ältere deutsche Musikwissenschaftler den recht herablassenden Begriff “Kleinmeister” geprägt haben.

Am 9. Juni 1763 begab sich der siebenjährige Wolfgang gemeinsam mit seiner älteren Schwester Maria Anna (“Nannerl”) und ihrem Vater Leopold auf eine ausgedehnte

Reise durch die größeren und kleineren Zentren Europas. Von November 1763 bis April 1764 hielt die Familie sich in Paris auf, wo die beiden begabten Kinder vor Ludwig XV. auftraten und zudem öffentliche Konzerte gaben. Für die Aufführung und Veröffentlichung von Musik war Paris das wichtigste Zentrum des Kontinents. In der Zeit von Mozarts Besuch beherbergte die Stadt zahlreiche aus dem Ausland stammende Musiker, darunter auch vier deutsche Komponisten von Klaviermusik, die alle eine Generation älter waren als Mozart: Hermann Friedrich Raupach (1728 – 1778), Leontzi Honauer (1737 – um 1790), Johann Gottfried Eckard (1735 – 1809) und Johann Schobert (1735 – 1767). Sie werden in Leopold Mozarts Briefen erwähnt und die Familie ist ihnen mit großer Wahrscheinlichkeit während ihres Aufenthalts in Paris begegnet.

Nachdem die Familie 1767 endlich ins heimische Salzburg zurückgekehrt war, wählte der inzwischen elfjährige, unter Leopolds Anleitung stehende Wolfgang verschiedene von den genannten Komponisten verfasste Sätze aus galanten Sonaten für Tasteninstrumente mit oder ohne begleitende Violine aus und machte sich daran, diese zu Klavierkonzerten umzuarbeiten. Dabei verwendete er auch

einen Satz von einem Komponisten, dessen Reputation wesentlich größer war und auch länger überdauerte – Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). Zu dieser Zeit handelte es sich bei dem „Tasteninstrument“ in den meisten adeligen und bürgerlichen Residenzen noch um ein Cembalo, doch das Klavier verbreitete sich schnell. (Eckard gilt in dieser Hinsicht als Pionier, da er seine Werke für das neuere Instrument konzipierte.) Einiges von der Musik ist in Leopolds Handschrift überliefert und wir können nicht wissen, wie eng er Wolfgang über die Schulter blickte, als dieser sich mit den Vorlagen schöpferisch beschäftigte. Die Pasticcio-Technik, in der ein größeres neues Werk entsteht, indem man Sätze unterschiedlicher Herkunft zusammenstellt, war im Barock und in der frühen Klassik recht verbreitet, vor allem bei Anlässen, die die rasche Produktion eines dramatischen Gesangsstücks zur Unterhaltung erforderten.

Im vorliegenden Fall wurden sowohl Sonaten- als auch Konzertsätze in eine Variante der Sonatenhauptsatzform eingepasst. Diese war eine Fortentwicklung der einfachen zweiteiligen Tanzform aus der Barockzeit. In der galanten Sonate moduliert der erste Abschnitt (die Exposition) zur Dominante, üblicherweise mit einem

erkennbaren zweiten Thema in dieser Tonart. Der zweite Abschnitt beginnt in der Dominante, durchläuft eine Passage diskursiver Tonalität, für die man später den Begriff Durchführung prägte, und endet mit einer Wiederholung der Exposition, die nun allerdings in der Tonika verbleibt. In unseren galanten Sonatensätzen werden die beiden Abschnitte häufig wiederholt. In Konzertsätzen ist dies nicht der Fall, allerdings werden die Sätze am Anfang und am Ende sowie auch im Verlauf des Satzes durch das Hinzufügen von auf den ursprünglichen Themen basierenden Orchester-Ritornellen erweitert. Mozart folgte dem Prinzip, die ursprüngliche musikalische Vorlage für die Solo-Episoden beizubehalten und die Ritornelle hinzuzufügen; gelegentlich arbeitete er aber auch originales Material ein, und seine übrigen Veränderungen sind keineswegs nur formelhafte Anwendungen. Alle Werke verlangen, mit kleineren Abweichungen, ein standardmäßiges klassisches Orchester.

Klavierkonzert (Nr. 1) in F-Dur KV 37
1762 hatte Hermann Friedrich Raupach in Paris seine sechs Sonaten op. 1 für Clavier mit Violinbegleitung veröffentlicht. Der Eröffnungssatz der fünften Sonate dient

als Vorlage für den ersten Satz von Mozarts Klavierkonzert in F-Dur KV 37. Raupach hatte der Violine ein ungewöhnliches Maß an Unabhängigkeit eingeräumt: Obwohl das Instrument keinen eigenen harmonischen Beitrag leistet, verwendet es einen charakteristischen synkopierten Rhythmus, um das eher uninspirierte, aus einer Serie von gebrochenen F-Dur-Dreiklängen bestehende Hauptthema im Klavier zu beleben. Mozart weist die Violinpartie den hohen Streichern zu und lässt die Bässe und Hörner die Taktschläge markieren. Während er das harmonische Gerüst weitgehend übernimmt, unterzieht er Raupachs Figurationen in der Orchesterexposition (dem ersten Ritornell) einer radikalen Vereinfachung, um nichts von der Brillanz vorwegzunehmen, die sie dem nachfolgenden Solo verleiht, welches Raupachs Original sehr ähnlich ist. Raupachs winzige Durchführung lässt er aus und fährt stattdessen mit einem Ritornell in der Dominante und zwei weiteren, von Soli unterbrochenen in der Tonika fort. Wir sehen Mozart hier also bereits eine Form meistern, die er in allen seinen reifen Konzerten verwendete.

Das *Andante* ist der einzige Satz der Werkgruppe, für den sich keine Vorlage finden ließ. Die Neue Mozart-Ausgabe ist die

maßgebliche Edition von Mozarts sämtlichen Werken. In dem 1964 erschienenen Band der frühen Pasticcio-Konzerte hielt der Herausgeber Walter Gerstenberg es für unmöglich, dass Mozart das Werk als Sonate oder als Konzert komponiert haben könnte, allerdings ohne seine Auffassung zu belegen. Ulrich Leisinger kam in der 2008 erschienenen überarbeiteten Fassung des Bandes allerdings aufgrund der Quellenlage und stilistischer Aspekte zu dem Urteil, dass Mozarts Autorschaft durchaus wahrscheinlich ist. Als Hörer können Sie daher nur zu einer Schlussfolgerung kommen, die laut zumindest einem Experten ganz sicherlich korrekt ist! Die frischen Rhythmen und anmutig fließenden Figurationen in der rechten Hand scheinen mir für den reifen Mozart ausgesprochen charakteristisch zu sein. Die Ritornelle sind hier recht kurz und viel weniger gewichtig als die Soli, was für die langsamen Sätze in Mozarts späteren Konzerten ebenfalls typisch ist.

Das abschließende *Allegro* ist die umgewidmete Fassung eines anderen Eröffnungssatzes, dem von Leontzi Honauers Klaviersonate op. 2 / 3. Der Satz hat eine für damalige Zeiten ungewöhnlich ausgedehnte Durchführung. Mozart mag dies interessant gefunden haben, oder vielleicht wählte er

das Werk als für ein Konzert passend aus wegen seiner technischen Brillanz und der subtilen Chromatik seines zweiten Themas – oder vielmehr des zweiten seiner beiden musikalischen Gedanken der zweiten Gruppe (Beispiel 1). Auch hier hat Mozart Material für die Ritornelle gekürzt, doch in den Solo-Episoden hat er das gesamte musikalische Material Honauers verwendet.



Beispiel 1. Honauer, Sonate op. 2 / 3, erster Satz, T. 36 – 38

Klavierkonzert (Nr. 2) in B-Dur KV 39

Für die Rahmensätze seines Klavierkonzerts in B-Dur KV 39 wählte Mozart wiederum Sätze aus Raupachs op. 1, diesmal aus der ersten Sonate. Deren erster Satz enthält bereits in der ersten Gruppe zwei deutlich unterscheidbare Themen in der Grundtonart. Das erste endet im sechsten Takt mit einer kraftvollen Kadenz in B-Dur und wurde von Mozart vollständig in sein Ritornell übernommen. Raupachs zweites Thema ist ausgesprochen pianistisch, hat allerdings auch eine eigenständige Violin-Partie, die Mozart problemlos in seinem mit zwei Oboen, zwei

Hörnern und Streichern besetzten Orchester hätte unterbringen können. Er entschied sich aber dagegen und komponierte stattdessen für die verbleibenden vierundzwanzig Takte seines Ritornells neues Material (das nicht zu seinen beseltesten Erfindungen gehört), zusammen mit einem musikalischen Gedanken aus der Coda. Um Raupachs vollständige Exposition zu hören, müssen wir uns bis zum Solo gedulden, und dabei wird uns bewusst, dass der reife Klavierstil Mozarts nicht aus göttlicher Inspiration geboren wurde, sondern vielmehr den Einflüssen seiner älteren Vorlagen und Mentoren geschuldet ist und deren Einwirken auf seine unbezweifelbare Genialität. Raupach schrieb eine gewichtige Durchführung, die unter Umgehung jeglicher Andeutungen einer Reprise unmittelbar in die knappe Coda übergeht; Mozart mag daher gespürt haben, dass er mit seinem in der Mitte und am Schluss platzierten Ritornell die formale Ausgewogenheit des Satzes verbesserte.

Moderne Kritiker sind generell der Meinung, dass Schobert, der Komponist des ursprünglichen *Andante*, neben C.P.E. Bach, Mozart die besten Vorlagen lieferte. Leopold Mozart urteilte über ihn allerdings abschätzig als "niedertreue" und "fälscheste" Person. Dieser Satz könnte Hörer an den berühmtesten langsamen Satz in einem

Klavierkonzert von Mozart erinnern, das *Andante* aus dem Konzert in C-Dur KV 467 ("Elvira Madigan"; CHAN 20083). Beide Sätze weisen sanfte Melodien und arpeggierte Figuren über (oder unter) kontinuierlich pulsierenden Triolen auf. Hier hat Mozart musikalisches Material aus Schoberts Vorlage aufgegriffen, dieses aber etwas umgearbeitet. Das auf dem dritten Satz von Raupachs op. 1 / 1 basierende Finale folgt weitgehend dem etablierten Muster, doch das Ritornell in g-Moll am Ende der Durchführung, das sich als Scheinreprise erweist, ist eine hübsche originelle Geste Mozarts.

Klavierkonzert (Nr. 3) in D-Dur KV 40
Möglicherweise angeregt von dem martialischen Charakter und der Tonart der Vorlage für seinen ersten Satz, Honauers Sonate op. 2 / 1, erweiterte Mozart in seinem Klavierkonzert in D-Dur KV 40 die Oboen, Hörner und Streicher um ein Trompetenpaar. Die Pauken, die in seinen späteren Werken generell die Trompeten begleiten, ließ er allerdings weg, und die Trompeten werden auch nur sehr sparsam eingesetzt. Für seine Soli hat Mozart seine Vorlage recht genau kopiert. Die Ritornelle basieren sämtlich auf Honauers musikalischem Material, und genau wie im Fall von KV 39 platziert er den

ausgehaltenen 6/4-Akkord, der stets eine Kadenz vorbereitet, innerhalb seines letzten Ritornells. Die Oktaven, die in der linken Hand auftauchen, finden sich ebenfalls in Honauers Original, was darauf hindeutet, dass Honauer die Sonate für Klavier und nicht für Cembalo bestimmt hat.

Für sein *Andante* rüstete Mozart erneut einen Eröffnungssatz um, dieses Mal das *Andantino* in A-Dur von Eckards Sonate op. 1/4. Eckard galt unter Zeitgenossen wie Friedrich Grimm und Charles Burney als der Beste unter den komponierenden Pariser Klaviervirtuosen, und dieser wunderschöne Satz bestätigt ihre Einschätzung. Aber es fällt auch nicht schwer, den Musikgelehrten des neunzehnten Jahrhunderts zu verzeihen, die nicht erkannten, dass es sich hier nicht um eine originale Komposition handelt, denn stilistisch unterscheidet sie sich kaum von dem reifen Mozart. Auch hier finden sich ausdrucksvolle Melodien über pulsierenden Triolen sowie eine exquisite Harmonik, die sich recht überraschend entwickelt, wenn in der Exposition die obligatorische Modulation nach E-Dur unerwartet von einer plötzlichen Ausweichung nach C-Dur unterbrochen wird.

Friedrich Rochlitz, der Mozart persönlich kannte, hat berichtet, dass dieser über C.P.E. Bach gesagt habe:

Er ist der Vater; wir sind die Bub'n. Wer von uns 'was Rechts kann, hat von ihm gelernt.

Bei der Vorlage für Mozarts Finale, *La Böhmer* von C.P.E. Bach, handelt es sich nicht um einen Sonatensatz, sondern vielmehr um ein separates sehr schnelles Charakterstück, das fast so schnell zu Ende ist, wie es begonnen hat. Trotzdem folgt es der standardmäßigen Sonatenhauptsatzform, wobei die Reprise abgekürzt ist – es fehlt die Wiederholung des ersten Themas. Mozart erkannte die Genialität dieses Werks und verwandelte es in ein ebenso brillantes Konzertfinale, das man als "ausgelassenen Spaß" beschreiben könnte.

Klavierkonzert (Nr. 4) in G-Dur KV 41

Die Rahmensätze des Klavierkonzerts in G-Dur KV 41 basieren auf den entsprechenden Sätzen von Honauers Sonate op. 1/1. In diesem Fall hat Mozart die Oboen durch Flöten ersetzt – Instrumente, die in der Zeit vor der Entwicklung des umfangreichen Klappenwerks recht bequem in der Tonart G-Dur zu spielen waren. Im ersten Satz behandelt er die Flöten ausgesprochen einfallsreich – er weist ihnen immer wieder bezaubernde eigenständige Melodien zu, die nicht aus der als Vorlage verwendeten Sonate abgeleitet sind.

Das auf dem *Andantino* von Raupachs op. 1 / 1 basierende *Andante* ist der einzige in Moll gehaltene Satz in sämtlichen vier Konzerten. Tatsächlich stehen beide Themen in Moll, das erste in g-Moll und das zweite in der Moll-Dominante d, was dem gesamten Satz in eine traurig-wehmütige Stimmung taucht. Das Finale ist wiederum eine knappe brillante Tollerei ohne größere Komplexität oder Raffinesse. Die Durchführung ist – typisch für Honauer – recht lang und basiert über weite Strecken auf Sequenzen; erst spät kehrt sie zur Tonika zurück. Auch hier mag Mozart es für eine Verbesserung der Vorlage gehalten haben, den abschließenden Tonika-Bereich in seinem Ritornell zu verlängern und eine Kadenz vorzubereiten.

**Ouvertüre zu “Apollo et Hyacinthus”
KV 38**

Apollo et Hyacinthus, eine *opera seria*, war Mozarts erstes Bühnenwerk; sie wurde am 13. Mai 1767 von Salzburger Schülern als Intermedium zwischen den Akten des gesprochenen lateinischen Dramas *Clementia Croesus* aufgeführt. Die umfangreiche Komposition umfasst neun Gesangsnummern – eine beachtliche Leistung für den jungen Mozart, die großen Beifall fand. Die *Intrada*, wie Mozart sie nannte, ist ein geschliffener Satz

in regulärer Sonatenhauptsatzform, nur taucht das erste Thema in der Reprise nicht wieder auf.

**Ouvertüre zu “Bastien und Bastienne”
KV 50**

Das 1768 vollendete Singspiel *Bastien und Bastienne* (ein dramatisches Werk in deutscher Sprache, das sowohl Musiknummern als auch gesprochenen Dialog enthielt) geht auf eine französische Parodie von Jean-Jacques Rousseaus überaus erfolgreichem *Intermède* “Le Devin du village” zurück. Die *Intrada* in monothematischer Sonatenhauptsatzform steht in G-Dur, hat allerdings eine Coda in C-Dur; die zuletzt *pianissimo* erklingende Tonart G-Dur dient mithin als Dominante, welche in die erste Arie überleitet, die in C-Dur steht. Vor allem in der Form, in der es in der Reprise erscheint, ist das Thema (Beispiel 2) mit einer der berühmtesten Melodien von Beethoven identisch – dem ersten Thema seiner fünfunddreißig Jahre später entstandenen Dritten Sinfonie, der *Eroica*.



Beispiel 2. Mozart, *Intrada* zu “Bastien und Bastienne”, Violine 1, T. 38 – 41

Schluss

Diese Sammlung bietet bemerkenswerte Einblicke in die frühe musikalische Entwicklung des jungen Mozart und eigentlich eines jeden schöpferischen Künstlers. Wir erfahren etwas über die Quellen seiner Kreativität sowie über seine fundierten Kenntnisse der Werke seiner Vorgänger und deren Integration in sein eigenes Schaffen, gepaart mit Beispielen seiner eigenen erstaunlichen Genialität.

© 2024 Michael O’Loughlin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Wie vielen anderen waren auch mir die genauen Entstehumstände der ersten Konzerte von Mozart (der Nummern 1 bis 4) nicht besonders vertraut; ich wusste nur, dass sie irgendwie auf Werken anderer Komponisten basierten. Ich hatte mir irrtümlicherweise vorgestellt, dass hier nur vom Entlehnen thematischen Materials die Rede war und dass die eigentliche Kompositionsarbeit als Leistung eines sehr jungen Mozart galt, der damals erst zehn Jahre zählte. Aus diesem verzerrten Blickwinkel betrachtet, erreichten diese kleinen Konzerte zwar nicht die

ehrfurchtgebietenden Höhen seiner späteren Leistungen in dieser Gattung, immerhin aber umgab sie ein wohlwollender, zärtlich-anrührender Nimbus, befeuert vom Genius eines sehr jungen Knaben.

Umso größer war daher meine Überraschung, als ich herausfand, dass hier nicht ein Fall von simpler Entlehnung vorlag, sondern von mehr oder weniger umfassender Übernahme! Lassen Sie mich dies erklären:

Mozarts eigener Beitrag betrifft lediglich den Orchestersatz, denn an den Klavierpartien der von Leopold für ihn ausgesuchten Stücke änderte er keine einzige Note. Als exzellenter Pädagoge hatte Leopold damit also nicht nur eine Übung in der Kunst des Orchestrierens vorbereitet, sondern zugleich auch ein Vorgehen gewählt, das seinem überaus begabten jungen Sohn Gelegenheit bot, sich mit der Konzertform vertraut zu machen. Der geniale Orchestersatz besteht mithin aus einer Einleitung, einigen Einwüfen, die mit dem Klavier in einen Dialog treten (sich dabei aber grundsätzlich darauf beschränken, die Harmonie zu unterstützen) und einem abschließenden Tutti, das, wo angemessen, die Einfügung einer Kadenz vorsieht.

Doch erwägen Sie einmal eine ganz andere Perspektive, aus der man diese Musik anhören könnte:

Diese Stücke (oder zumindest ihre Solopartien) sind das Werk „großer“ Komponisten jener Zeit – von denen fast alle in das riesige „schwarze Loch“ der Musikgeschichte gefallen sind (mit Ausnahme von C.P.E. Bach natürlich!) –, und nicht die Schöpfung eines Wunderkindes.

Dies ist in zweierlei Hinsicht überaus lehrreich – in Bezug auf die gemeinsame musikalische Grammatik, an der nahezu alle großen Komponisten in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts teilhatten, aber auch in Bezug darauf, was Mozart sich von dieser Grammatik aneignen konnte, um später über sie hinauszuwachsen und sie auf die Ebene emporzuheben, die wir heute so bewundern.

Es ist schwer einzuschätzen, in welchem Maße diese „Übung“ – sei sie von Leopold vorgegeben oder seinem Sohn nur nahegelegt worden – Auswirkungen auf den angehenden Komponisten hatten, einige Ähnlichkeiten fallen allerdings auf und beanspruchen unsere Aufmerksamkeit:

Wie kann man nicht an das vierzehn Jahre später entstandene großartige *Andante* des Konzerts Nr. 21 in C-Dur KV 467 denken, wenn man denselben regelmäßigen Triolen-Rhythmus und die Pizzicati hört, die im *Andante* von Nr. 2 als Begleitung dienen?

Hier sei auf ein kleines Detail hingewiesen: Aus Gründen der Balance haben wir in der Wiederholung die Orchestereinleitung bewusst ausgelassen [7].

Was die in diesen Konzerten vorgesehenen Kadenzen betrifft, gibt es nur eine einzige aus Mozarts Hand – die für Nr. 3 KV 40. Für Nr. 1 KV 37 habe ich im Rondo die von Yvonne Loriod gespielte ausgewählt, die wahrscheinlich von Messiaen (?) stammte (gehört in einer erstaunlichen Aufnahme aus dem Jahr 1962 unter der Leitung von Pierre Boulez) und im zweiten Satz die von Murray Perahia. Für alle anderen Sätze habe ich die Kadenzen aus der Feder eines meiner musikalischen Idole gewählt – Vladimir Ashkenazy, mit dem gemeinsam aufzutreten ich bei zahlreichen Anlässen auf vier Kontinenten Gelegenheit hatte. Sie sind kurz – eine Eigenschaft, die meiner Meinung nach am besten zu dem bescheidenen Umfang dieser Kompositionen passt –, aber voller Humor und von einem Temperament, das die Konventionen dieser Gattung auf spielerische Weise hinterfragt.

Angetrieben von unserem Bestreben, diese Konzerte so lebhaft wie möglich zu gestalten, haben mein Freund Gábor Takács-Nagy und ich uns bewusst für vorwärtsdrängende Tempi entschieden, die zweifellos schneller

sind als das, was sich auf dem Cembalo realisieren lässt (siehe zum Beispiel in Konzert Nr. 3 das *Presto* von C.P.E. Bach, *La Böhmer*).

Es sei noch auf einige eigenwillige Details in diesen Werken hingewiesen, zum Beispiel im *Andante* von Konzert Nr. 3 die völlig unerwarteten Änderungen im Puls der Begleitung, der rasch von einem Dreier zu einem Zweier wechselt und der sich in Triolen entfaltenden liedhaften Melodie damit einen Charakter verleiht, der sich einer Bourrée annähert!

Ich finde es immer faszinierend, mir das gesamte Oeuvre eines Komponisten in einer

bestimmten Gattung anzuschauen. Wir finden uns dann wie auf der Spitze eines Berges: Von diesem erhöhten Aussichtspunkt können wir die genaue Form und Lage selbst der bescheidensten all dieser herrlichen Schöpfungen bewundern, die dieses musikalische Korpus ausmachen – wie eine Reihe von Gipfeln unterschiedlicher Höhe, die unser Leben auf unvergleichliche Weise erhellen und bereichern.

© 2024 Jean-Efflam Bavouzet
www.Bavouzet.com
Übersetzung: Stephanie Wollny

© Robin Clewley Photography



Manchester Camerata, rehearsing Mozart, with Jean-Efflam Bavouzet,
The Stoller Hall, 2022

Mozart: Concertos pour piano, KV 37, KV 39, KV 40 et KV 41 / Ouvertures, KV 38 et KV 50

Introduction

C'est de manière inestimable que Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) contribua à enchanter l'humanité, à la fois pendant sa courte existence et tout au long des 233 années qui se sont écoulées depuis son décès. Son œuvre témoigne de son génie extraordinaire dans tous les genres vocaux et instrumentaux courants à son époque, de ses messes sublimes à ses scènes paillardes et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la "nouvelle simplicité", ou style galant, avait débuté: le contrepoint perdait de son importance, la mélodie se simplifiait et la symétrie commençait à s'imposer à tous les niveaux, dans les motifs, les phrases, et même dans des mouvements entiers. Aucun autre compositeur de la période classique n'a contribué de manière aussi significative au genre du concerto: il a écrit des œuvres pour tous les bois, pour cor, pour violon, pour différents ensembles de solistes, et surtout vingt-sept concertos pour clavier qui couvrent toute l'étendue de sa carrière, une carrière qui commença en 1767 avec ces premières créations.

Cet enregistrement montrera combien ce fut une erreur, de négliger, de discréditer même, les quatre premiers concertos pour piano ou "concertos pastiches" de Mozart. Il y a sans doute trois raisons pour lesquelles ils ne figurent pas dans les programmes de concert et ne font pas l'objet d'analyse critique. Premièrement, ce sont des œuvres de jeunesse écrites quand Mozart avait onze ans et qui sont donc moins élaborées que ses œuvres de maturité. Deuxièmement, à l'exception éventuelle de l'un de leurs douze mouvements, Mozart ne composa pas ces concertos, mais retravailla en concertos des mouvements de sonates de la main de cinq compositeurs notoires, plus âgés. Troisièmement, ces compositeurs, à une exception près de nouveau, ont été généralement oubliés, et sont placés dans la catégorie pour laquelle des musicologues allemands plus anciens ont inventé le terme assez condescendant de *Kleinmeister* – maîtres mineurs.

Le 9 juin 1763 Wolfgang qui avait alors sept ans, sa sœur aînée Maria Anna ("Nannerl") et leur père, Leopold, entreprirent un long voyage dans des grandes

villes d'Europe et d'autres de moindre envergure. De novembre 1763 à avril 1764, la famille résida à Paris où les deux enfants jouèrent pour Louis XV et donnèrent aussi des concerts publics. Paris était sur le continent le centre le plus important pour l'exécution et l'édition de musique. À l'époque de la visite de Mozart, la ville hébergeait de nombreux musiciens expatriés, notamment quatre compositeurs allemands pour le clavier, qui tous étaient plus âgés que Mozart d'une génération: Hermann Friedrich Raupach (1728 – 1778), Leontzi Honauer (1737 – c. 1790), Johann Gottfried Eckard (1735 – 1809) et Johann Schobert (1735 – 1767). Les lettres de Leopold en font mention, et la famille les a sans aucun doute rencontrés pendant son séjour à Paris.

En 1767, de retour à Salzbourg enfin, Wolfgang qui avait alors onze ans et travaillait sous la houlette de son père, sélectionna divers mouvements de sonates galantes pour clavier des compositeurs cités ci-dessus, avec ou sans accompagnement de violon, et entreprit de les retravailler en tant que concertos pour clavier. Il reprit aussi un mouvement d'un compositeur plus réputé et dont la célébrité fut plus durable: Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788). À ce stade, le "clavier" dans la plupart des résidences aristocratiques et

bourgeoises était probablement un clavecin, mais le piano gagnait du terrain. (Eckard est considéré comme un pionnier du fait qu'il conçut ses œuvres pour ce nouvel instrument). Une partie de cette musique était dans les mains de Leopold et nous ignorons s'il surveillait Wolfgang de près quand le jeune musicien composa sa propre contribution. La technique du pastiche, c'est-à-dire la composition d'une nouvelle œuvre d'une certaine amplitude en reprenant des mouvements de sources diverses, était une pratique courante à la période baroque et au début de la période classique, surtout pour des circonstances qui demandaient la production rapide d'un divertissement vocal dramatique.

À cette époque, les mouvements des sonates et des concertos avaient une structure qui était une variante de la forme sonate, issue de la simple forme de danse baroque binaire. Dans la sonate galante, la première section (l'exposition) module vers la dominante, généralement avec un second sujet reconnaissable dans cette tonalité. La seconde section commence dans la dominante, passe par un épisode de tonalité discursive qui fut plus tard appelée développement, et conclut par une réexposition, le tout étant maintenant dans la tonique. Dans nos mouvements de sonate galante, les deux sections sont parfois

répétées. Dans les mouvements de concerto elles ne le sont pas, mais les mouvements sont étoffés au début, à la fin et en leur cœur même par l'addition de ritournelles orchestrales fondées sur les sujets originaux. La méthodologie de Mozart consistait à retenir le texte musical original pour former des sections solos, et d'ajouter les ritournelles; mais parfois Mozart ajouta des passages originaux, et ses autres modifications sont bien plus que l'application mécanique d'une formule. Les œuvres sont toutes orchestrées pour un orchestre classique standard, avec des variations mineures.

Concerto pour piano (no 1) en fa majeur, KV 37

En 1762, Raupach avait publié à Paris ses six sonates, op. 1, pour clavier avec accompagnement de violon, et le mouvement introductif de la cinquième sonate servit de base au premier mouvement du Concerto pour piano en fa majeur, KV 37, de Mozart. Raupach avait donné au violon une touche inhabituelle d'indépendance: rien n'était ajouté harmoniquement, mais un rythme syncopé caractéristique était utilisé pour dynamiser le thème principal au piano assez peu inspiré – une série d'arpèges en fa majeur. Mozart confie la partie violon aux

cordes supérieures, laissant les basses et les cors marquer la mesure. Tout en conservant l'essentiel de la structure harmonique, Mozart simplifie radicalement la figuration de Raupach dans l'exposition orchestrale (la première ritournelle), pour ne pas présager l'éclat dont elle pare le solo qui suit, proche de l'original de Raupach. Il ignore le minuscule développement de Raupach, pour introduire plutôt une ritournelle dans la dominante et deux autres dans la tonique, séparées par des solos. Et donc, Mozart maîtrise déjà la forme qu'il allait utiliser pour tous ses concertos de maturité.

L'*Andante* est le seul mouvement de la série pour lequel aucun modèle n'a été trouvé. Le *Neue Mozart-Ausgabe* est l'édition complète des œuvres de Mozart qui fait autorité.

Dans l'édition de 1964, Walter Gerstenberg considérait qu'il était impossible que Mozart en ait été l'auteur, que ce soit sous forme de sonate ou de concerto, mais il ne prouva pas ses dires. Toutefois, dans l'édition remaniée de 2008, Ulrich Leisinger considère qu'il était très probable que Mozart l'ait composée pour des raisons liées à la source et au style. En tant qu'auditeur, il est possible dès lors d'arriver à une conclusion qui soit correcte, selon un expert au moins! Les rythmes vifs et les figures fluides et délicates à la main droite

me semblent être très caractéristiques de Mozart à sa maturité. Les ritournelles ici sont assez brèves et bien moins importantes que les solos, ce qui est aussi typique des mouvements lents des concertos de Mozart plus tard.

L'*Allegro* final est une version reciblée d'un autre mouvement introductif, celui de la sonate de Honauer pour clavier seul, op. 2 no 3. Il a un développement inhabituellement long pour l'époque. Mozart peut avoir trouvé cela intéressant, ou il peut avoir choisi l'œuvre car il trouvait qu'elle convenait bien pour un concerto du fait de sa brillance technique et du chromatisme subtil de son second sujet – ou plutôt la seconde de ses deux idées dans le second sujet (Ex. 1). Ici aussi Mozart replit du matériau dans les ritournelles, mais il incorpore toute la musique de Honauer dans les solos.



Ex. 1. Honauer, Sonate, op. 2 no 3, premier mouvement, mesures 36 – 38

Concerto pour piano (no 2) en si bémol majeur, KV 39

Pour les mouvements extérieurs de son Concerto pour piano en si bémol majeur,

KV 39, Mozart choisit de nouveau des mouvements de l'opus 1 de Raupach, cette fois de la première sonate. Le premier mouvement de Raupach a deux thèmes distincts dans la sphère et la tonalité du premier sujet. Le premier se termine par une cadence vigoureuse en si bémol dans la sixième mesure, et Mozart reprend le tout dans sa ritournelle. Le second thème de Raupach est très pianistique, bien qu'il ait aussi une ligne indépendante pour le violon que Mozart aurait facilement pu accommoder dans son orchestre de deux hautbois, deux cors et cordes. Mais il choisit de ne pas le faire, composant plutôt pour le reste de sa ritournelle de vingt-quatre mesures du matériau neuf, ne comptant pas parmi ses pages les plus inspirées, avec une idée de la coda. Pour entendre l'exposition complète, nous devons attendre le solo, et nous réalisons ainsi que le style pianistique de la maturité de Mozart ne fut pas le fruit d'une inspiration divine, mais plutôt des influences de ses modèles et mentors plus âgés, agissant sur son indéniable génie. Raupach écrivit un développement substantiel qui mène directement à la courte coda, évitant toute réexposition, et donc Mozart peut avoir senti qu'avec ses ritournelles centrale et finale, il améliorerait l'équilibre du mouvement.

L'opinion critique moderne considère généralement Schobert, le compositeur

original de l'*Andante*, comme le meilleur des modèles de Mozart, C.P.E. Bach mis à part. Toutefois Leopold trouvait le personnage "calomnieux" et "extrêmement faux". Ce mouvement rappellera sans doute aux auditeurs le mouvement lent le plus célèbre des concertos pour piano de Mozart, l'*Andante* du Concerto en ut majeur, KV 467 ("Elvira Madigan") (CHAN 20083). Les deux mouvements ont des mélodies douces et des motifs arpégés sur (ou sous) la constante pulsation de triolets. Ici Mozart a utilisé le matériau de Schobert, en l'arrangeant quelque peu. Le finale, fondé sur le troisième mouvement de l'opus 1 no 1 de Raupach, suit principalement le schéma établi, mais à la fin du développement, la ritournelle en sol mineur qui se trouve être une fausse réexposition est une belle touche originale de Mozart.

Concerto pour piano (no 3) en ré majeur, KV 40

Probablement encouragé par le caractère martial et la tonalité du modèle de son premier mouvement, la Sonate, op. 2 no 1, de Honauer, dans le Concerto pour piano en ré majeur, KV 40, Mozart ajouta une paire de trompettes aux hautbois, cors et cordes. Toutefois, il omit les timbales qui rejoignent généralement les trompettes dans ses œuvres ultérieures, et les trompettes sont utilisées

très parcimonieusement. Mozart copia l'original très fidèlement pour ses solos. Les ritournelles sont toutes fondées sur le matériau de Honauer, et comme dans le cas du KV 39, Mozart plaça l'accord 6/4 soutenu, qui signale toujours une cadence, dans sa ritournelle finale. Les octaves qui apparaissent à la main gauche se retrouvent aussi dans l'original de Honauer, ce qui donne à penser que Honauer conçut cette sonate pour un piano plutôt que pour un clavecin.

Pour son *Andante*, Mozart remania une fois encore le mouvement introductif d'une sonate, l'*Andantino* en la majeur de la Sonate, op. 1 no 4, d'Eckard. Ce dernier était considéré par certains de ses contemporains tels Friedrich Grimm et Charles Burney comme le meilleur des interprètes-compositeurs à Paris parlant du clavier, et ce magnifique mouvement confirme leur analyse. Nous pouvons aussi pardonner aux chercheurs du dix-neuvième siècle de ne pas envisager qu'il ne s'agissait pas d'œuvres originales, parce que son style est difficile à distinguer de celui de Mozart à sa maturité. Ici, de nouveau, il y a des mélodies expressives se détachant sur les pulsations des triolets et un langage harmonique subtil qui devient très surprenant quand, dans l'exposition, l'inévitable modulation vers mi majeur est

interrompue de manière imprévisible par une soudaine diversion en ut majeur.

Friedrich Rochlitz connaissait Mozart, et il nous rapporte ses mots au sujet de C.P.E. Bach:

Il est le père, nous sommes les enfants.

Celui qui, parmi nous, arrive à réussir quelque chose, c'est de lui qu'il l'a appris.

Le modèle du finale de Mozart, *La Böhmer* de Bach, n'est pas un mouvement de sonate, mais plutôt une pièce de caractère autonome très rapide qui se termine presque aussitôt qu'elle a commencé. Néanmoins elle adhère à la forme sonate standard, bien que la réexposition soit abrégée car le premier sujet n'est pas repris. Mozart reconnut sa splendeur et la transforma en un finale de concerto tout aussi brillant dont le caractère pourrait être qualifié de "gaieté exubérante".

Concerto pour piano (no 4) en sol majeur, KV 41

Les mouvements extérieurs du Concerto pour piano en sol majeur, KV 41, sont fondés sur les mouvements correspondants de la Sonate, op. 1 no 1, de Honauer. Ici Mozart remplaça les hautbois par des flûtes, des instruments qui, avant les importantes innovations relatives à l'action des clés, étaient tout à fait à l'aise dans la tonalité de sol majeur. Dans le

premier mouvement, il utilise les flûtes avec créativité, leur offrant, tout au long de cet épisode, des motifs mélodiques indépendants très charmants qui ne sont pas issus de la sonate ayant servi de modèle.

Fondé sur l'*Andantino* de l'opus 1 no 1 de Raupach, l'*Andante* est le seul mouvement en mineur dans les quatre concertos. En fait, les deux sujets sont en mineur, le premier étant en sol mineur et le second dans la dominante mineur, ré, imprégnant le mouvement entier d'une atmosphère triste, nostalgique. Le finale est une farce, brève et brillante, sans beaucoup de complexité, ni de subtilité. Et, ceci étant typique de Honauer, le développement est très long, assez tributaire de séquences, et ne retournant que tardivement à la tonique. De nouveau Mozart peut avoir senti qu'en allongeant le passage final dans la tonique de sa ritournelle et en prévoyant une cadence, il améliorerait l'original.

Ouverture de "Appolo et Hyacinthus", KV 38

Interprété par des étudiants à Salzbourg le 13 mai 1767 en tant qu'*intermedio* entre les actes d'un drame latin parlé, *Clementia Croesus, Apollo et Hyacinthus*, un *opera seria*, fut la première œuvre opératique de Mozart. C'est une composition importante comptant

neuf numéros vocaux, un exploit extraordinaire du jeune Mozart qui connut un grand succès. L'*Intrada*, comme l'appelait Mozart, est un mouvement brillant de forme sonate standard, sauf que le premier sujet ne réapparaît pas dans la réexposition.

Ouverture de "Bastien und Bastienne", KV 50
 Terminé en 1768, *Bastien und Bastienne* est un *Singspiel* (une œuvre dramatique jouée et chantée en allemand, alternant les airs chantés et les dialogues parlés), fondé sur une parodie française de l'intermède à succès de Jean-Jacques Rousseau, *Le Devin du village*. L'*Intrada*, de forme sonate monothématique, est en sol majeur à l'exception de la coda qui est en ut majeur, la tonalité finale *pianissimo* de sol majeur servant donc de tonalité dominante et menant à la première aria qui est en ut majeur. Et particulièrement sous la forme qu'il adopte dans la réexposition, le sujet (Ex. 2) est identique à l'une des mélodies les plus célèbres de Beethoven, le premier sujet de sa Troisième Symphonie, *Eroica*, composée trente-cinq ans plus tard.



Ex. 2. Mozart, Intrada de "Bastien und Bastienne", Violon 1, mesures 38 – 41

Conclusion

Cet album offre un aperçu remarquable du développement du jeune Wolfgang, ainsi que de tout artiste en réalité. Nous découvrons les sources de la créativité de Mozart, la profonde compréhension qu'il avait des œuvres de ses prédécesseurs, et comment il en fit la synthèse dans sa propre œuvre, tout ceci accompagné d'exemples de son remarquable génie.

© 2024 Michael O'Loghlin

Traduction: Marie-Françoise de Meetüs

Note de l'interprète

Comme pour beaucoup d'entre nous, les origines exactes des premiers concertos de Mozart numérotés de 1 à 4 ne m'étaient pas particulièrement familières, sachant seulement que ces concertos étaient vaguement basés sur des œuvres d'autres compositeurs. À tort j'imaginai qu'il s'agissait seulement d'emprunt de thèmes et que leur composition même était le fruit d'un tout jeune Mozart alors âgé de dix ans. Vu sous cet angle biaisé, ces petits concertos, sans atteindre les sommets bouleversants de ses réalisations futures dans ce genre, s'auraient de facto d'une bienveillante lumière tendre et touchante, éclairés par le génie d'un tout petit garçon.

Quelle fut donc ma surprise de voir qu'il ne s'agissait en fait pas d'emprunt, mais quasiment de copie! Je m'explique:

La contribution de Mozart ne concerne que la partie orchestrale car il n'a pas changé une note de la partie pianistique des pièces que Leopold a choisies pour lui. En excellent pédagogue, Leopold a donc élaboré non seulement un exercice d'orchestration, mais aussi une manière de familiariser son jeune fils miraculeusement doué à la forme du concerto. Cette ingénieuse partie orchestrale consiste donc en une introduction, quelques interventions choisies et dialoguant avec le piano (se limitant principalement à soutenir l'harmonie) et un *tutti* conclusif permettant le cas échéant d'insérer d'une cadence.

Voilà donc une tout autre perspective d'écoute:

Ces œuvres (ou du moins leur partie solistique) sont le fruit des "grands" compositeurs de l'époque, aujourd'hui quasiment tous tombés dans l'énorme "trou noir" de l'histoire de la musique (sauf C.P.E. Bach bien sur!), et non le produit d'un enfant génial.

Ceci nous instruit beaucoup sur deux points essentiels: sur la grammaire musicale commune que tous les compositeurs partageaient dans la seconde moitié du dix-

huitième siècle, mais également sur ce que Mozart a pu prendre de cette grammaire pour la transcender et l'élever plus tard à ce niveau qui nous émerveille jusqu'à ce jour.

Il est difficile de mesurer exactement combien se "travail" imposé / suggéré par Leopold à son fils l'a influencé, mais il y a quand même des similitudes qui sautent aux yeux:

Comment ne pas penser au sublime *Andante* du concerto no 21 en ut majeur, KV 467, écrit quatorze ans plus tard, en écoutant la même pulsation régulière en triolets et les pizzicatos qui servent d'accompagnement à l'*Andante* du no 2?

Un petit détail: pour des raisons d'équilibre, nous avons délibérément omis l'introduction orchestrale à la reprise [7].

Pour les cadences de ces concertos, il n'en existe qu'une de la main de Mozart: celle pour le no 3, KV 40. Pour le no 1, KV 37, j'ai choisi celle que joue Yvonne Loriod probablement écrite par Messiaen (?) (dans un enregistrement étonnant de 1962 avec Pierre Boulez!) dans le rondo et celle de Murray Perahia dans le deuxième mouvement. Pour toutes les autres, j'ai choisi celles écrites par l'un de mes héros, Vladimir Ashkenazy, avec qui j'ai eu la chance de partager la scène en de très nombreuses occasions sur quatre continents. De courte durée, ce qui convient le

mieux je pense à ces œuvres modestes en taille, elles sont pleines d'humour et d'esprit rompant malicieusement avec les conventions du genre.

Emportés par notre enthousiasme à vouloir rendre ces concertos le plus vivants possibles, nous avons opté, avec mon ami Gábor Takács-Nagy, pour des tempos délibérément allants, sans aucun doute plus rapides que ceux pratiqués au clavecin (voir le concerto no 3, *Presto* de C.P.E. Bach *La Böbmer*).

On peut noter quelques curiosités trouvées dans ces partitions: comme dans l'*Andante* du concerto no 3 ce changement pour le moins inattendu de la pulsation qui, passant subitement du ternaire au binaire, donne

soudain à ce chant qui s'étale en triolet un caractère qui s'approche d'un Bourrée!

Il me paraît toujours fascinant de parcourir tout le corpus d'un compositeur dans un certain genre. Nous nous trouvons alors un peu comme en haut d'une montagne et pouvons ainsi admirer la forme et la place précises des plus modestes de toutes ces merveilleuses créations formant ce corpus, comme autant de sommets de différentes tailles qui illuminent et enrichissent notre vie de manière incomparable.

© 2024 Jean-Efflam Bavouzet
www.Bavouzet.com

© Robin Clewley Photography



Manchester Camerata, performing Mozart, with Jean-Efflam Bavouzet,
The Stoller Hall, 2022

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at mhewett@naxosmusic.co.uk.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK. E-mail: enquiries@chandos.net
Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.x.com/ChandosRecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Microphones

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thureson, in Sweden.



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano generously provided by Yamaha Music UK
Serial no. 65 40700
www.CFseries.com
Piano technician: Kazuhiko Ohmaru, Yamaha CF Centre, London



Thank you to all our friends and patrons for their continued support.

With special thanks to



and



Recording producers Jonathan Cooper (9 October) Rachel Smith (other days)

Sound engineer Jonathan Cooper

Assistant engineer Alexander James

Editor Rachel Smith

A & R administrators Sue Shortridge and Karen Marchlik

Recording venue The Stoller Hall, Hunts Bank, Manchester; 7 – 9 October 2023

Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography

Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography

Other artwork Photographs © Benjamin Ealovega Photography

Design and typesetting Cass Cassidy

Booklet editor Finn S. Gundersen

Publishers Neue Mozart-Ausgabe (KV 38), Edwin F. Kalmus, New York (KV 50), Breitkopf & Härtel, Wiesbaden (Concertos)

© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 10 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20323

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20323

WOLFGANG AMADEUS
MOZART (1756–1791)

- | | | |
|-------|--|-------|
| 1 | Overture to 'Apollo et Hyacinthus', KV 38 (1767)
<i>(Intrada)</i>
in D major • in D-Dur • en ré majeur | 2:49 |
| 2 | Overture to 'Bastien und Bastienne', KV 50 (1768)
<i>(Intrada)</i>
in G major • in G-Dur • en sol majeur | 1:57 |
| 3-5 | Concerto (No. 1), KV 37 (1767)*
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 15:45 |
| 6-8 | Concerto (No. 2), KV 39 (1767)*
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur | 15:09 |
| 9-11 | Concerto (No. 3), KV 40 (1767)*
in D major • in D-Dur • en ré majeur | 13:06 |
| 12-14 | Concerto (No. 4), KV 41 (1767)*
in G major • in G-Dur • en sol majeur | 12:42 |

TT 61:29

Jean-Efflam Bavouzet piano*
Manchester Camerata
Caroline Pether leader
Gábor Takács-Nagy

© 2024 Chandos Records Ltd

© 2024 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England



MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 10 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20323