

# MOZART

CHANDOS

Piano Concerto No. 26 in D major, KV 537 'Coronation'

Piano Concerto No. 27 in B flat major, KV 595

Overture to 'Così fan tutte', KV 588

Overture to 'Die Zauberflöte', KV 620

Overture to 'La clemenza di Tito', KV 621



**JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET**



Manchester Camerata  
Gábor Takács-Nagy



Portrait (1856) by Edouard Hamman (1818–1889) / Photographed by Royal Academy of Music /  
Lebrecht Music & Arts Photo Library / Alamy Stock Photo

Wolfgang Amadeus Mozart, late 1780s

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756–1791)

- |          |                                                                                                                                                                                                                                                        |
|----------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <b>1</b> | <b>Overture to ‘Così fan tutte’, KV 588</b> (1789–90) <b>4:37</b><br><i>(Overture)</i><br>(Thus Do All Women)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur<br><i>Opera buffa</i> (Comic Opera) in Two Acts<br>Andante – Presto                              |
| <b>2</b> | <b>Overture to ‘Die Zauberflöte’, KV 620</b> (1791) <b>6:33</b><br><i>(Overture)</i><br>(The Magic Flute)<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur<br><i>Singspiel</i> (Play with Songs) in Two Acts<br>Adagio – Allegro – Adagio – Allegro |
| <b>3</b> | <b>Overture to ‘La clemenza di Tito’, KV 621</b> (1791) <b>4:28</b><br><i>(Overture)</i><br>(The Clemency of Titus)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur<br><i>Opera seria</i> (Serious Opera) in Two Acts<br>Allegro                               |

	<b>Concerto (No. 26), KV 537 ‘Coronation’ (1788)*</b>	<b>30:10</b>
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenza by Paul Badura-Skoda	
4	Allegro – Cadenza – [Tempo I]	14:21
5	[Romance.] Larghetto	5:44
6	Allegretto	10:04
	<b>Concerto (No. 27), KV 595 (1790 – 91)*</b>	<b>29:37</b>
	in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenza by the composer	
7	Allegro – Cadenza – [Tempo I]	13:39
8	Larghetto	7:07
9	Allegro – Cadenza – [Tempo I]	8:49
	<b>TT 75:26</b>	

**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).

## Mozart: Piano Concertos, KV 537 and KV 595 / Late Operatic Overtures

---

### Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 232 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. In his music, Mozart incorporated these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness and embodying all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric. In some of his lighter minuets, marches, and even symphonies this symmetry can lead to a certain predictability, but his piano concertos are inspired works on which Mozart staked his reputation as both composer and performer.

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, from 1767 until his death.

It is remarkable how Mozart incorporated into these works topics from other genres in which he excelled, such as opera, lied, fugue, military march, and *Harmoniemusik*, the outdoor entertainment for wind band. At the heart of his style lies contrast, the opposition and reconciliation of polarities, a sort of eighteenth-century yin / yang schema. This may manifest itself in the contrast between successive movements, the interplay between the one pianist and the many musicians in the orchestra, or within the space of a few bars, when a strong, aggressive motivic cell is immediately answered by a sweetly melodic one. Perhaps the most significant of Mozart’s dualisms is found in the many movements in sonata form: the rivalry between and final reconciliation of the first theme, in the tonic key, sometimes portrayed as masculine, and the often more mellow, or ‘feminine’, second theme, in the dominant or relative major.

The five works in this collection belong to the composer's last four years, 1788–91, and they are the last works that Mozart wrote in their respective genres. The years 1784–86 had marked a frenetic period of composition, including the production of twelve piano concertos. After this, his income from performing diminished, and Mozart had to ask his fellow Freemason Michael Puchberg for money. His final three operas, the overtures to which are presented here, all met with success, and it now seems strange that Mozart should have died in such difficult financial circumstances.

**Piano Concerto (No. 26) in D major,  
KV 537 'Coronation'**

Mozart completed the D major Concerto, KV 537, on 24 February 1788, performed it in Dresden on 14 April 1789, and again at the coronation of Leopold II as Holy Roman Emperor, in Frankfurt, on 15 October 1790. He may or may not have performed it in Vienna before then. He did not prepare it for publication, and therefore wrote no cadenzas or *Eingänge* (shorter connecting passages), even leaving some of the piano part in a sketchy condition.

The score lists by classical standards a full orchestra: a flute, two each of oboes,

bassoons, horns, and trumpets, plus timpani, in addition to strings. However, the way in which the winds are used tends to reverse Mozart's innovations in the piano concertos from 1784–86. In those works Mozart emancipated the wind section, making its role far greater than merely adding colour to the strings. Here he reverts to the style of orchestration which he had used in the first three Viennese concertos, from 1782, which could be performed with or without the winds. Mozart may have been desperate to make this work as accessible and saleable as possible. That said, it would be a shame to miss some of the brief singing flute lines and crisp woodwind chords, especially in the outer movements.

It is not surprising, then, that in the orchestral exposition of the first movement, all three subjects are announced in the strings, and in fact by the first violins. The first subject commences at the beginning, with no introduction, and the others are easily recognisable by the two transitional passages which lead into them, each subject played by the unaccompanied first violins. Although the scoring of the work is identical to that of Mozart's other famous piano concerto in D major, KV 451, from 1784 (CHAN 20035), the two works are very different in mood.

Here, Mozart eschews the martial opening of the earlier concerto, which makes full use of the trumpets and drums. Instead, he opts for a calm, perhaps nostalgic opening subject, in which the winds are silent for the first twelve bars. The expected contrast among the subjects is also absent: though their melodic shapes are different, all three depict and determine the mellow mood of the movement. The development commences with an exploration of the possibilities of a tiny motive from the end of the solo exposition, then continues in the style of a fantasia, with no reference to the main themes. All three themes appear in the piano recapitulation without the violin transitions, before the cadenza and a short ritornello bring the movement to a relatively forceful conclusion.

The tempo marking *Larghetto* for the slow movement does not originate with Mozart; in fact, in an earlier sketch he had named it 'Romance'. Both epithets suit it. Typically for a romance, it has a simple ternary form, and avoids any harmonic, melodic, or technical complexity, while leaving an impression of wholeness, lacking nothing. Mozart gave no tempo marking for the finale either. It is a brilliant rondo, simply constructed in the form ABABA, but still on a grand scale. Both the 'A' and the 'B' section have two

main themes, and all are announced by the piano. The 'B' sections and the central 'A' section have the character of a development, in that they present their themes in various, sometimes unexpected and swiftly changing keys. The final 'A' section is the expected recapitulation, brought to a swift end by the omission of the second subject.

#### **Piano Concerto (No. 27) in B flat major, KV 595**

Mozart dated his final piano concerto, in B flat major, 5 January 1791, and premièred it in his last public performance, on 4 March, in Vienna. He died on 5 December that year. The scoring is the same as that of many earlier concertos, that is, as for KV 537 but without the trumpets and timpani. In this work Mozart goes some way towards restoring the independence of the wind section, so remarkable in those earlier works. Here he is economical with themes, and they are in general naively simple, being based on triads and scales. We can perhaps legitimately speak of an overarching tenderness across the three movements. As usual, Mozart's means to achieve this mood are far from simple or obvious.

In the first movement, the four-bar triadic first subject is answered by a brief horn call (aided by the woodwinds) which will gain



functional significance; and towards the end of the orchestral exposition, a figure of a rising chromatic fourth – a rhetorical figure known to Mozart’s more theoretically inclined German and Austrian predecessors as *passus duriusculus* – will prove to be even more



**KV 595, First Movement, Violin II,  
Bars 47 – 48**

The solo exposition has its own second subject, appearing in F minor instead of the expected F major, generating a wistful sadness which reappears when the piano tries to bring the minor mode into its version of the orchestral second subject, shortly before the end of the solo exposition. The exposition closes with an orchestral ritornello based on the rising chromatic fourth, and on a variant of it, which appears as strong chords. This chromaticism sets the tone for a superb development, which is built entirely around single or overlapping repetitions of the first subject, connected by the horn call which is now also adopted by the strings. The subject appears first in the distant key of B minor, then C major, then E flat major

and minor, then F sharp major, and so on. At one stage it appears as a diminished triad, which is a classical composer’s way of avoiding commitment to any particular key, or of moving seamlessly between them. In the recapitulation, the piano again introduces the minor mode, in places that correspond to those in the piano exposition.

The slow movement is another romance in ternary form, labelled *Larghetto* by Mozart. In the fourth bar of the main theme, the rising chromatic fourth passage from the first movement reappears, at the same pitch, even though the movement is in a different key, E flat major. Similar in its charming simplicity to the previous Romance, the movement nevertheless brings a little more harmonic complexity and more dramatic moments. The finale is a cheerful rondo in the same form as that of KV 537. The central ‘A’ section commences as a copy of the opening, but soon diverges into a development based on the first theme.

**Overture to ‘Cosi fan tutte’, KV 588**

*Così fan tutte*, an *opera buffa*, was composed over four months from September 1789, set to a libretto by Lorenzo da Ponte, and premièred on 26 January 1790. The Overture is very unusual in Mozart’s *œuvre*, in that after

a brief slow introduction, the main *Presto* section is in monothematic sonata form. It is interesting, but probably coincidental, that Mozart invited Joseph Haydn, the master of this form, to the first vocal rehearsal. Paradoxically, the descriptor 'monothematic' does not mean that it has only one theme. It means that the second part of the exposition, in the dominant key, uses the same subjects as the first part, instead of introducing a new and contrasting second subject. This exposition has three thematic ideas in rapid succession, which contrast in texture: the first, in the strings, is fast and quiet, the second, in the full orchestra, is fast and loud, and the third, in the woodwinds, beginning with the oboe, is fast and quiet. This produces a mood of unwavering jollity, suddenly interrupted by a quite unexpected slow interlude in which to take a breath before the party recommences, finishing swiftly.

**Overture to 'Die Zauberflöte', KV 620**

First performed on 30 September 1791, *Die Zauberflöte*, Mozart's final *Singspiel* (an operatic genre sung in German, which included spoken text), is redolent with Masonic symbolism. The opening *Adagio* section of the Overture deploys the three trombones superbly to convey noble

simplicity and solemnity; this contrasts with the joyous *Allegro* in sonata form. The sacred Masonic number three is represented first by the use of Mozart's favoured Masonic key, E flat major, which has three flats; second, by the opening three proud chords, perhaps representing the apprentice's three knocks on the door of the sanctuary; and third, by the dotted rhythm of the melody which follows these, in the bassoons and string basses. The first subject of the *Allegro* is actually a fugue in four voices, a nod to tradition, though its cheerful subject is not one which Bach would have used. At the end of the exposition, the development is delayed by a stronger reiteration of the three knocks on the door.

**Overture to 'La clemenza di Tito', KV 621**

*La clemenza di Tito* was Mozart's final *opera seria*, the genre sung in Italian, and dealing with subjects from antiquity. It was commissioned for, and premièred at, a royal celebration in Prague on 6 September 1791. The sonata form exposition of the Overture is more theatrical than subtle: the first subject, its loud chords followed by a fast, exciting, and uncomplicated tune, would have been effective in distracting the nobility from whatever scheming or networking in which they may have been engaged. In the

calmer, second subject, the strings accompany the woodwind. The development maintains the tension and excitement, setting the first subject contrapuntally against new ideas. The final touch is the reversal of the two subjects in the recapitulation, which allows the Overture to finish with the same brilliance with which it began.

© 2023 Michael O’Loughlin

#### A note by the performer

##### Concerto, KV 537

There are several benefits in pursuing a complete cycle, as here of the concertos by Mozart. The one that I have come to like more and more is the opportunity to focus my attention on works which, absent this project, might perhaps not have aroused the same degree of interest.

This is the case concerning Concerto No. 26 for which, for a long time, I bore only a modest interest but which in the course of my preparations for this recording has become transformed into an object of real passion – to the point that I now regard it as among Mozart’s greatest achievements.

It was moreover the only concerto performed with some regularity after Mozart’s death.

Astonishingly, for a long time the variety of compositional styles which Mozart puts into play in this work failed to impress me, but now it is, on the contrary, precisely this aspect that fascinates me the most! On the one hand, we have in the principal themes the *style galant*, the repeated notes of the themes lending a certain ‘restlessness’ to music that is harmonically rather simple, and, on the other hand, in the subsidiary themes a style of writing aimed at connoisseurs, far more complex and sophisticated, polyphonic, and rich in highly elaborate harmonic modulations.

In the course of my encounters with the work, certain remarkable, even unique, points have come to intrigue me particularly. The first is the considerable space taken up by the piano part, much greater than in any other concerto (more than three quarters of the work is devoted to it!). From its entry at bar 81 of the opening *Allegro*, the piano occupies literally the entire musical terrain, yielding it only for a few orchestral bars which, a very rare case in Mozart, it even hastens to interrupt (♩, 7’00”).

The second point may be observed in the manuscript. There one notices that Mozart has left the left-hand part almost empty, and that even in passages where its role is not

necessarily confined to supplying supporting harmony. So he would certainly have filled in the part on the spot when he performed the work in public. One might think that it was lack of time that forced him to leave this part empty. Yet, he took the trouble to note very precisely – something he did not always do – where the strings should play *tutti* (in other words, the entire section in which the piano does not play) or *solì* (only the leaders of the instrumental sections when the piano does play), for reasons of balance between orchestra and soloist.

We do not know the identity of the author of the left-hand part as it was published and, curiously, has since generally been accepted. I say ‘curiously’ for, despite being plausible enough, it seems rather banal and lacking in invention. It is for this reason that it has seemed to me appropriate to refashion it, in order to develop another version, one that gives it greater significance and independence, in the process elaborating a little further the relatively static harmony of the first version.

The alternation of styles is most striking in the opening *Allegro*, particularly at two points (□, 5’20” and 10’35”): at the first the writing becomes polyphonic, which leads us incontestably to think of J.S. Bach, and at the second Mozart transports us for a few

bars into a wholly different world, leading us to admire his skill and his mastery of learned technique before returning us to more ‘normal’ music, as though nothing at all had happened.

Mozart not having written a cadenza for this concerto, I have chosen the inspired one by the late and much lamented Paul Badura-Skoda. Beginning vigorously as if intent on defying the orchestra, it recalls somewhat the cadenza which Beethoven conceived for his Third Concerto.

#### **Concerto, KV 595**

Owing to the beauty of its continually changing melodies, passing subtly from luminous clarity in major to something more sombre in minor; to its harmonic modulations, as daring as they are spectacular; and to its constant interaction between orchestra and piano (in complete contrast, therefore, to No. 26!), we perceive in Concerto No. 27 an admirable mastery of writing and, at the same time, a constant exploration of new expressive procedures.

For example, the ‘empty’ bar which opens the first movement is a device that Mozart had never before employed in an opening movement of his piano concertos. And yet, he could very well have done it, for example

at the beginning of the famous Concerto in A major, No. 23, KV 488!

The principle of authenticity in performance is a subject of profound fascination. Apart, obviously, from an awareness of the properties of the chosen instruments, for a complete understanding of the problem one requires familiarity with the entire output of the composer, and a thorough investigation of the various sources, such as manuscripts and first editions, certainly, but also letters by the composer himself and testimonies or writings of other contemporaneous composers.

On the basis of what is known of the practices of the period, it does not seem plausible that Mozart, for example in the case of the second movement of KV 537, would have rendered in identical manner the eight presentations of the theme. To adhere exclusively to the manuscript – that is, in the particular case of this concerto, going no further than to play the few notes written for the left hand – seems to me as indefensible as playing eight times exactly the same thing. To ornament or embellish was the rule of the period, and *not* to do so was the exception.

There are of course innumerable interpretative options. The choices for which my friend Gábor Takács-Nagy and I

have opted are as passionately grounded in our historical knowledge as they are in the dictates of our hearts.

© 2023 **Jean-Efflam Bavouzet**

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](http://www.Bavouzet.com)

**Manchester Camerata** prides itself on an original combination of craft and courage. With five-star reviews from *The Independent*, and being hailed as 'Britain's most adventurous orchestra' by *The Times*, Camerata is as comfortable opening the Glastonbury Festival as it is recording Mozart at the highest level. It is passionate about the traditional craft of an orchestra and how it is evolving. By excelling artistically and prioritising bold, compelling, and diverse projects, it makes a positive difference not only to its audiences but also to the health and wellbeing of its communities. To achieve this artistic excellence and forward-thinking ethos, collaboration is at the heart of everything the orchestra does. Led by its visionary Music Director, Gábor Takács-Nagy (who considers music to be 'spiritual medicine'), it collaborates with

diverse international artists, from Martha Argerich to New Order and Aziz Ibrahim to Lewis Capaldi. Its long-standing artistic partnerships with Jean-Efflam Bavouzet, Jess Gillam, and AMC Gospel Choir sit alongside performances and tours with eminent artists such as Pinchas Zuckerman, Arvo Pärt, Yefim Bronfman, Javier Perianes, István Várdai, and Leticia Moreno.

In partnership with Chetham's School of Music, Manchester Camerata has embarked on a five-year collaborative project to perform and record all Mozart's piano concertos, bringing together Gábor Takács-Nagy and the world-famous pianist Jean-Efflam Bavouzet to perform at The Stoller Hall, Chetham's exceptional concert venue. The series to date has received international acclaim, including a *Gramophone* Award nomination, and, in the words of *Gramophone*, 'is shaping up to be a serious front-runner in a cycle of works that has never wanted for fine recordings'. With its live performances, Camerata plays music with no boundaries. From an orchestral rave performed in isolation to more than one million people during the Covid-19 pandemic to touring Mozart in the most beautiful, intimate concert halls, or re-imagining classical music with electronic producers at

the top of their game, it believes that great music is great music and presents this to you at the highest level.

As a charity, Manchester Camerata puts its communities first. It has been delivering its award-winning *Music in Mind* programme for people living with dementia since 2012. This specialist music therapy programme uses improvisation to help people living with dementia to express themselves and communicate with others. The sector-leading approach, based on eight years of research in partnership with the University of Manchester, a leading global dementia research centre, and on collaboration with prestigious academic institutions such as the Economic and Social Research Council, has led the orchestra to teach best practice in Japan, Taiwan, and Sweden with the British Council. Manchester Camerata believes in the transformative power of music and wants to share these moments with you. [www.manchestercamerata.co.uk](http://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 Pásztorly 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.





Gábor Takács-Nagy, conducting the Verbier Festival Chamber Orchestra

## Mozart: Klavierkonzerte KV 537 und KV 595 / Späte Opernouvertüren

---

### Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) in seinem kurzen Leben, aber auch in den 232 Jahren nach seinem Tod zur Beglückung der Menschheit geleistet hat, ist unschätzbar groß. Sein Oeuvre zeigt überragende Beiträge zu allen zu 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. Mozart verarbeitete diese Strömungen in seiner Musik zu subtilen und ansprechenden Strukturen, die einen Eindruck von Vollkommenheit und Balance vermittelten und alle Tugenden von klassischer Architektur, Kunst und Rhetorik in sich versammelten. In einigen seiner leichteren Menuette, Märsche und selbst Sinfonien kann diese Symmetrie mit einer gewissen Voraussagbarkeit einhergehen,

die Klavierkonzerte jedoch sind äußerst inspirierte Werke, an die Mozart seine Reputation sowohl als Komponist wie auch als Virtuose knüpfte.

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, von 1767 bis zu seinem Tod. Es ist bemerkenswert, wie Mozart in diese Kompositionen Themen aus anderen Gattungen einarbeitete, in denen er sich besonders hervortat, darunter Oper, Lied, Fuge und Militärmarsch sowie *Harmoniemusik*, die im Freien präsentierte Unterhaltungsmusik für Bläserensemble. Im Zentrum seines Stils liegt der Kontrast – die Gegenüberstellung und der Ausgleich von Gegensätzen, eine Art Yin-Yang-Schema des achtzehnten Jahrhunderts. Dies mag sich in dem Kontrast zwischen aufeinander folgenden Sätzen manifestieren, in dem Wechselspiel zwischen dem solistischen

Pianisten und den vielen Musikern des Orchesters oder innerhalb weniger Takte, wenn auf eine kraftvoll aggressive motivische Zelle unmittelbar eine sanft-melodische Erwiderung folgt. Der wohl wichtigste Mozartsche Dualismus findet sich in den zahlreichen Sätzen in Sonatenhauptsatzform: Der Wettstreit zwischen dem ersten, manchmal auch als "männlich" bezeichneten Thema in der Tonika und dem häufig sanfteren oder "femininen" zweiten Thema in der Dominante oder der Durparallele und schließlich deren Versöhnung.

Die fünf hier präsentierten Werke entstanden in den letzten vier Lebensjahren des Komponisten, 1788 – 1791, und sind die jeweils letzten Kompositionen in den betreffenden Gattungen. Die Jahre 1784 – 1786 hatten eine überaus intensive Schaffensphase markiert, in der unter anderem zwölf Klavierkonzerte entstanden waren. Danach war Mozarts Einkommen aus öffentlichen Auftritten zurückgegangen und er musste seinen Freimaurer-Bruder Michael Puchberg um Geld bitten. Seine drei letzten Opern, deren Ouvertüren hier ebenfalls dargeboten werden, waren alle erfolgreich, und es erscheint uns heute daher verwunderlich, dass der Komponist sich zum Zeitpunkt seines Todes in großen finanziellen Schwierigkeiten befand.

#### **Klavierkonzert Nr. 26 in D-Dur KV 537 "Krönungskonzert"**

Mozart vollendete das Konzert in D-Dur KV 537 am 24. Februar 1788 und führte es am 14. April 1789 in Dresden sowie erneut am 15. Oktober 1790 anlässlich der Krönung von Leopold II. zum Kaiser des Heiligen Römischen Reiches in Frankfurt auf. Möglicherweise hatte er es davor bereits auch in Wien präsentiert. Mozart bereitete das Werk nicht für eine Veröffentlichung vor und schrieb daher auch keine Kadenz oder "Eingänge" (kürzere Verbindungspassagen); den Klavierpart hinterließ er sogar teilweise in Skizzenform.

Die Partitur verlangt ein nach klassischem Standard volles Orchester – je zwei Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten sowie Pauken und natürlich Streicher. Die Art, wie die Bläser eingesetzt werden, tendiert allerdings dazu, Mozarts Neuerungen in den Klavierkonzerten der Jahre 1784 – 1786 umzukehren. Dort hatte der Komponist die Bläserabteilung emanzipiert und ihre Rolle, lediglich die Streicher mit ihren Klangfarben zu bereichern, wesentlich erweitert. Hier aber kehrt er zu der Art der Orchestrierung der ersten drei Wiener Konzerte aus der Zeit ab 1782 zurück, die mit oder ohne Bläser aufgeführt werden konnten. Möglicherweise

war Mozart verzweifelt darum bemüht, dieses Werk so zugänglich und vermarktungsfähig wie möglich zu machen. Allerdings wäre es sehr schade, vor allem in den Rahmensätzen etwas von den knappen kantablen Flötenmelodien und erfrischenden Akkorden der Holzbläser zu missen.

Es ist daher kaum überraschend, dass in der Orchester-Exposition des ersten Satzes alle drei Themen in den Streichern vorgestellt werden – genauer gesagt in den ersten Geigen. Das erste Thema setzt gleich zu Beginn ein, ohne Einleitung, und die beiden folgenden sind aufgrund der zu ihnen hinleitenden Übergangspassagen leicht erkennbar, wobei ein jedes Thema von den unbegleiteten ersten Violinen gespielt wird. Obwohl die Besetzung des Werks mit der von Mozarts anderem bekannten Klavierkonzert in D-Dur – KV 451 aus dem Jahr 1784 (CHAN 20035) – identisch ist, sind die beiden Stücke von ausgesprochen unterschiedlicher Stimmung. Hier meidet Mozart die martialische Eröffnung des früheren Konzerts, das ausgiebig von den Trompeten und Pauken Gebrauch macht. Stattdessen entscheidet er sich für ein ruhiges, fast nostalgisches Eröffnungsthema, in dem die Bläser in den ersten zwölf Takten schweigen. Der erwartete Gegensatz zwischen den Themen

fehlt ebenfalls: Obwohl sie sich in der Form ihrer Melodien unterscheiden, umreißen und bestimmen alle drei die liebliche Stimmung des Satzes. Die Durchführung beginnt mit einer Erkundung der Möglichkeiten eines winzigen Motivs vom Ende der solistischen Exposition und fährt dann ohne Bezug auf die Hauptthemen im Stil einer Fantasie fort. Alle drei Themen erscheinen in der Reprise im Klavier, allerdings ohne die Überleitungen der Violinen, bevor die Kadenz und ein kurzes Ritornell den Satz einem vergleichsweise kraftvollen Abschluss entgegenführen.

Die Tempobezeichnung *Larghetto* für den langsamen Satz stammt nicht von Mozart; er selbst hatte ihn in einem früheren Entwurf als „Romanze“ bezeichnet. Beide Begriffe sind passend. Typisch für eine Romanze weist der Satz eine einfache dreiteilige Form auf und vermeidet jegliche harmonische, melodische oder technische Komplexität, während er zugleich einen Eindruck von Ganzheit vermittelt, der nichts zu fehlen scheint. Auch für das Finale machte Mozart keine Tempoangaben. Es handelt sich um ein brillantes Rondo in simpler ABABA-Form, allerdings recht groß dimensioniert. Sowohl der „A“- als auch der „B“-Teil haben jeweils zwei Hauptthemen, die sämtlich im Klavier präsentiert werden. Die „B“-Teile und

der mittlere "A"-Teil erinnern insofern an eine Durchführung, als sie ihre Themen in verschiedenen, manchmal überraschend und abrupt wechselnden Tonarten präsentieren. Der abschließende "A"-Teil ist die erwartete Reprise, die rasch zu Ende ist, da das zweite Thema fehlt.

#### Klavierkonzert Nr. 27 in B-Dur KV 595

Mozart datierte sein letztes Klavierkonzert, in B-Dur, auf den 5. Januar 1791; die Premiere am 4. März in Wien war zugleich seine letzte öffentliche Aufführung. Er starb noch im selben Jahr am 5. Dezember. Die Besetzung ist dieselbe wie in vielen früheren Konzerten, etwa in KV 537, allerdings ohne Trompeten und Pauken. In dieser Komposition nähert Mozart sich der in den früheren Konzerten so bemerkenswerten Unabhängigkeit der Bläsergruppe wieder an. Hier geht er mit den Themen sehr sparsam um; diese sind generell von naiver Einfachheit und basieren auf Dreiklängen und Skalen. Man könnte berechtigterweise von einer die drei Sätze verbindenden Zärtlichkeit sprechen. Und wie auch sonst sind die von Mozart eingesetzten Mittel zur Erlangung dieser Stimmung alles andere als einfach oder naheliegend.

Im ersten Satz wird das vier Takte umfassende, aus Dreiklängen gebildete

erste Thema von einem kurzen Ruf des (von den Holzbläsern unterstützten) Horns beantwortet, der im Verlauf des Satzes an funktionaler Bedeutung gewinnt; und eine zum Ende der Orchester-Exposition hin erklingende Figur einer aufsteigenden chromatischen Quarte – eine Mozarts in der Theorie versierteren deutschen und österreichischen Vorläufern als *passus duriusculus* bekannte rhetorische Figur – wird sich als noch wesentlich interessanter erweisen.



#### KV 595, Erster Satz, Violine II, T. 47 – 48

Die Solo-Exposition hat ihr eigenes zweites Thema, das in f-Moll anstelle des erwarteten F-Dur erscheint und eine wehmütige Traurigkeit verbreitet, die sich erneut einstellt, wenn das Klavier kurz vor dem Ende der Solo-Exposition versucht, den Mollmodus auch in seiner Version des zweiten Orchesterthemas durchzusetzen. Die Exposition endet mit einem Orchesterritornell, das auf der aufsteigenden chromatischen Quarte sowie einer Variante mit kraftvollen Akkorden basiert. Diese Chromatik etabliert den

Ton für eine meisterhafte Durchführung, die ausschließlich um einzelne oder überlappende Wiederholungen des ersten Themas kreist – verbunden durch den Hornruf, der nun auch von den Streichern aufgegriffen wird. Das Thema erklingt zunächst in der entlegenen Tonart h-Moll, sodann in C-Dur gefolgt von Es-Dur und es-Moll, Fis-Dur und so weiter. Einmal erscheint es als verminderter Dreiklang – die klassische Methode eines Komponisten, die Festlegung auf eine bestimmte Tonart zu vermeiden beziehungsweise nahtlos zwischen verschiedenen Tonarten zu wechseln. In der Reprise wendet das Klavier sich an den mit der Solo-Exposition korrespondierenden Stellen erneut nach Moll.

Den langsamen Satz, eine weitere Romanze in dreiteiliger Form, versah Mozart mit der Bezeichnung *Larghetto*. Im vierten Takt des Hauptthemas taucht erneut die Passage mit der chromatisch aufsteigenden Quarte auf – auf derselben Tonstufe, obwohl der Satz in einer anderen Tonart (Es-Dur) steht. Der Satz ähnelt der Romanze im Krönungskonzert in seiner bezaubernden Einfachheit, zugleich aber transportiert er etwas mehr harmonische Komplexität und eine größere Zahl dramatischer Momente. Das Finale ist ein fröhliches Rondo in derselben Form wie

das von KV 537. Der mittlere “A”-Teil beginnt als Wiederholung der Eröffnung, geht aber bald schon in eine auf dem ersten Thema basierende Durchführung über.

#### **Ouvertüre zu “Cosi fan tutte” KV 588**

*Cosi fan tutte*, eine *opera buffa* auf ein Libretto von Lorenzo da Ponte, entstand innerhalb von vier Monaten beginnend im September 1789 und wurde am 26. Januar 1790 uraufgeführt. Die Ouvertüre ist insofern sehr ungewöhnlich für Mozarts Schaffen, als nach einer kurzen langsamen Einleitung der Hauptteil, ein *Presto*, in monothematischer Sonatenhauptsatzform gehalten ist. Interessant, wenn auch wohl dem Zufall geschuldet, ist der Umstand, dass der Komponist zur ersten Vokalprobe Joseph Haydn einlud, der diese Form meisterhaft beherrschte. Die Bezeichnung “monothematisch” bedeutet paradoxerweise nicht, dass der Satz nur ein einziges Thema hat, sondern dass der in der Dominante stehende zweite Teil der Exposition dieselben Themen verwendet wie der erste, anstatt ein neues, kontrastierendes zweites Thema einzuführen. Die Exposition präsentiert hier in rascher Abfolge drei thematische Gedanken in kontrastierenden Stilen: Das erste, in den Streichern, ist schnell und

leise; das zweite, im vollen Orchester, ist schnell und laut; und das dritte, in den Holzbläsern und mit der Oboe beginnend, ist erneut schnell und leise. Dies generiert eine Stimmung unbeirrbarer Fröhlichkeit, die plötzlich unterbrochen wird von einem recht unerwarteten langsamen Zwischenspiel, in dem der Hörer Atem schöpfen kann, bevor das festliche Treiben weitergeht und schließlich flink endet.

#### **Ouvertüre zu “Die Zauberflöte” KV 620**

Die am 30. September 1791 uraufgeführte *Zauberflöte*, Mozarts letztes Singspiel (eine auf Deutsch gesungene Operngattung mit gesprochenen Texteinlagen) steckt voller Freimaurer-Symbolik. Der die Ouvertüre eröffnende *Adagio*-Teil setzt die drei Posaunen auf meisterhafte Weise zur Vermittlung von nobler Simplizität und Feierlichkeit ein, welche einen Kontrast zu dem freudvollen *Allegro* in Sonatenhauptsatzform bildet. Die den Freimaurern heilige Zahl drei wird zum einen durch die Verwendung der von Mozart favorisierten Freimaurer-Tonart Es-Dur mit ihren drei b-Vorzeichen repräsentiert, zum anderen durch die imposanten drei Eröffnungssakkorde, die möglicherweise das dreimalige Klopfen des Lehrlings an der Pforte zum Allerheiligsten bedeuten, und

zum dritten durch die punktierten Rhythmen der nachfolgenden Melodie in den Fagotten und tiefen Streichern. Bei dem ersten Thema des *Allegro* handelt es sich eigentlich um eine vierstimmige Fuge, mit der Mozart der Tradition die Ehre erweist, auch wenn Bach wohl kaum ein solch fröhliches Thema verwendet hätte. Am Schluss der Exposition wird die Durchführung durch eine kraftvollere Wiederholung des dreimaligen Klopfens an der Pforte verzögert.

#### **Ouvertüre zu “La clemenza di Tito” KV 621**

*La clemenza di Tito* war Mozarts letzte *opera seria*; dieser Operntyp wird auf Italienisch gesungen und befasst sich mit Themen der Antike. Es handelte sich um ein Auftragswerk für einen königlichen Festakt in Prag und wurde zu diesem Anlass am 6. September 1791 dort uraufgeführt. Die in Sonatenhauptsatzform gehaltene Exposition der Ouvertüre ist eher theatralisch als subtil – das erste Thema, auf dessen laute Akkorde eine schnelle, spannungsreiche und unkomplizierte Melodie folgt, wäre überaus geeignet gewesen, den Adel von allerlei intriganten Geschäften und diversen Küngeleien abzulenken. In dem ruhigeren zweiten Thema wird das Holz von den Streichern begleitet. Die Durchführung bewahrt die Spannung und Erregung des

Beginns und konfrontiert das erste Thema kontrapunktisch mit neuem musikalischem Material. Der letzte Touch besteht in der Umkehrung der beiden Themen in der Reprise, welches der Ouvertüre erlaubt, mit derselben Brillanz zu enden, mit der sie begann.

© 2023 Michael O'Loughlin  
Übersetzung: Stephanie Wollny

#### **Anmerkungen des Interpreten** **Klavierkonzert KV 537**

Es hat einige Vorteile, sich mit einem vollständigen Zyklus zu beschäftigen – wie hier mit den Klavierkonzerten von Mozart. Was mir immer besser gefällt, ist die Gelegenheit, mich auf Werke zu konzentrieren, die, gäbe es nicht dieses Projekt, vielleicht nicht dasselbe Maß an Interesse geweckt hätten.

Dies betrifft etwa das Klavierkonzert Nr. 26, für das ich lange Zeit nur wenig Interesse aufgebracht hatte, das sich im Verlauf meiner Vorbereitungen auf diese Einspielung jedoch in ein Objekt wahrer Leidenschaft verwandelte – bis zu dem Punkt, dass ich es jetzt als eines von Mozarts größten Meisterwerken betrachte.

Außerdem ist es das einzige Konzert, das nach Mozarts Tod mit gewisser Regelmäßigkeit aufgeführt wurde.

Erstaunlicherweise hat mich die Vielfalt der von Mozart in diesem Werk verwendeten Kompositionsstile lange Zeit nicht weiter beeindruckt, doch jetzt ist es genau dieser Aspekt, der mich am meisten fasziniert! Da haben wir zum einen in den Hauptthemen den *style galant*, wobei die Tonrepetitionen der Themen der harmonisch recht einfachen Musik eine gewisse Rastlosigkeit verleihen, und auf der anderen in den Nebenthemen einen an die Kenner und Liebhaber gerichteten Stil – wesentlich komplexer und anspruchsvoller, polyphon und gespickt mit ausgefeilten harmonischen Modulationen.

Im Laufe meiner Beschäftigung mit dem Werk haben mich einige bemerkenswerte, ja einzigartige Aspekte ganz besonders interessiert. Als erstes ist da der beachtliche Raum, den die Klavierpartie beansprucht, wesentlich umfangreicher als in jedem anderen Konzert (mehr als drei Viertel der Komposition sind dem Klavier gewidmet!). Von seinem ersten Einsatz in Takt 81 des zu Beginn stehenden *Allegro* dominiert das Klavier buchstäblich das gesamte musikalische Terrain und überlässt es lediglich für einige wenige Takte dem Orchester, das es – für Mozart höchst ungewöhnlich – rasch wieder unterbricht (4. 7'00").



Der zweite Punkt lässt sich direkt im Autograph beobachten. Denn dort fällt auf, dass Mozart das System für die linke Hand nahezu leer ließ – und das selbst in Passagen, wo deren Rolle nicht unbedingt auf das Spiel unterstützender Harmonien beschränkt ist. Also muss er die Partie offensichtlich ad hoc ergänzt haben, während er das Werk öffentlich darbot. Man könnte annehmen, dass es der Zeitmangel war, der ihn zwang, dieses System unbeschrieben zu lassen. Andererseits aber machte er sich die Mühe – was er nicht immer tat –, sehr genau zu vermerken, wo die Streicher aus Gründen der Balance zwischen Orchester und Solist *tutti* spielen sollten (mit anderen Worten, der gesamte Abschnitt, in dem das Klavier schweigt) oder *solì* (nur die Stimmführer in den Instrumentalabschnitten, wenn das Klavier spielt).

Wer die Partie der linken Hand für die Veröffentlichung des Konzerts ergänzte, ist nicht bekannt, doch seltsamerweise wurde deren Autorität seither generell akzeptiert. Ich sage „seltsamerweise“, weil sie zwar recht plausibel erscheint, zugleich aber auch ziemlich banal und einfallslos daherkommt. Aus diesem Grund schien es mir angemessen, sie umzugestalten, und eine andere Fassung zu entwickeln – eine, die diese Partie mit

größerer Bedeutung und Unabhängigkeit ausstattet – und während dieses Prozesses die vergleichsweise statische Harmonie der ersten Fassung etwas stärker auszuarbeiten.

Besonders auffällig ist der Wechsel verschiedener Stile im eröffnenden *Allegro*, und dort vor allem an zwei Stellen (4, 5'20" und 10'35"): An der ersten wird die Satztechnik polyphon, was uns unweigerlich an J.S. Bach denken lässt, und an der zweiten entführt Mozart uns für einige Takte in eine ganz andere Welt und lädt uns ein, seine Geschicklichkeit und seine meisterliche Beherrschung gelehrter Techniken zu bewundern, bevor er zu „normalerer“ Musik zurückkehrt, als sei nichts Außergewöhnliches geschehen.

Da Mozart für dieses Konzert keine Kadenz geschrieben hat, habe ich die inspirierte Kadenz aus der Feder des verstorbenen und viel betraurten Paul Badura-Skoda ausgewählt. Mit ihrem energischen Beginn – als wolle sie dem Orchester die Stirn bieten – erinnert sie ein wenig an die Kadenz, die Beethoven für sein Drittes Klavierkonzert entwarf.

#### **Klavierkonzert KV 595**

Aufgrund der Schönheit seiner ständig wechselnden Melodien, die subtil von

leuchtend-klarem Dur zu eher eingetrübten Stimmungen in Moll changieren, und angesichts seiner ebenso gewagten wie spektakulären harmonischen Modulationen und des ständigen Austauschs zwischen Orchester und Klavier (in absolutem Kontrast also zu Nr. 26!) erkennen wir im Klavierkonzert Nr. 27 eine bewundernswerte Meisterschaft in der Kunst des Komponierens, gepaart mit dem ständigen Ausloten neuer Ausdrucksmöglichkeiten.

So ist zum Beispiel der "leere" Takt, mit dem der erste Satz beginnt, ein Kunstgriff, den Mozart bis dahin noch nie in einem Eröffnungssatz eines seiner Klavierkonzerte verwendet hatte. Allerdings wäre dies durchaus möglich gewesen, zum Beispiel am Anfang des berühmten Konzerts in A-Dur Nr. 23 KV 488!

Das Prinzip der Authentizität in Aufführungen ist Gegenstand großer Faszination. Neben der offensichtlichen Aufmerksamkeit für die Eigenschaften der gewählten Instrumente benötigt man für ein tiefgreifendes Verstehen des Problems eine große Vertrautheit mit dem vollständigen Oeuvre des Komponisten sowie ein gründliches Studium unterschiedlicher Quellen, darunter natürlich der Handschriften

und Erstausgaben, aber auch der Briefe des Komponisten sowie von Zeugnissen oder Schriften anderer zeitgenössischer Komponisten.

Betrachtet man die Gepflogenheiten der damaligen Zeit, so ist kaum anzunehmen, das Mozart etwa im Fall des zweiten Satzes von KV 537 die acht Wiederholungen des Themas in identischer Form dargeboten hätte. Sich ausschließlich an das zu halten, was niedergeschrieben ist, also in Bezug auf dieses Konzert ausschließlich die wenigen Noten zu spielen, die für die linke Hand fixiert sind, erscheint genauso inakzeptabel wie die Option, achtmal genau dasselbe zu spielen. Zu ornamentieren und zu verzieren war seinerzeit die Regel, darauf zu verzichten die Ausnahme.

Es gibt natürlich unzählige Möglichkeiten der Interpretation. Die Optionen, für die mein Freund Gábor Takács-Nagy und ich uns entschieden haben, sind ebenso leidenschaftlich in unserem musikhistorischen Wissen verankert wie in den Geboten unserer Herzen.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

## Mozart: Concertos pour piano, KV 537 et KV 595 / Ouvertures opératiques tardives

---

### 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 232 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. Mozart intégra ces courants nouveaux dans une construction musicale subtile et captivante, créant une impression d'équilibre et de complétude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique classiques. Dans certains de ses menuets plus légers, de ses marches et même de ses symphonies, cette symétrie peut conduire à une sorte de prévisibilité, mais ses concertos pour piano

sont des œuvres inspirées grâce auxquelles Mozart établit sa réputation à la fois comme compositeur et comme interprète.

Aucun compositeur de la période classique n'a contribué de manière aussi significative au genre du concerto. Il en composa en effet pour tous les instruments à vent, pour le cor, le violon, divers ensembles de solistes, et écrivit surtout vingt-sept concertos pour piano, couvrant toute l'étendue de sa carrière, de 1767 jusqu'à son décès. Dans ces œuvres, Mozart réussit à incorporer de manière remarquable des sujets d'autres genres dans lesquels il excellait, comme l'opéra, le lied, la fugue, les marches militaires et ce qu'on appelle *Harmoniemusik*, la musique de divertissement pour harmonie. Au cœur de son style se trouvent le contraste, l'opposition et la réconciliation des polarités, un genre de schéma yin / yang du dix-huitième siècle. Ceci peut se manifester dans le contraste entre des mouvements successifs, l'interaction entre le pianiste solo et les nombreux musiciens de l'orchestre, ou dans l'espace de quelques mesures, quand la réponse immédiate à une cellule motivique énergique, agressive est

une autre cellule plus délicatement mélodieuse. Le plus significatif des dualismes de Mozart se trouve sans doute dans les nombreux mouvements de forme sonate qui montrent la rivalité puis la réconciliation ultime du premier thème dans la tonalité de la tonique, parfois vu comme masculin, et du second souvent plus doux, ou "féminin", dans la dominante ou la relative majeure.

Les cinq œuvres de cet album appartiennent aux quatre dernières années de Mozart, 1788 – 1791, et il s'agit de ses dernières compositions dans leur genre respectif. Les années 1784 – 1786 furent marquées par une frénésie de composition dont le fruit fut notamment douze concertos pour piano. Ensuite Mozart vit diminuer les revenus que lui procuraient ses interprétations et il dut demander à Michael Puchberg, franc-maçon comme lui, de l'aider financièrement. Ses trois derniers opéras, dont les ouvertures sont présentées dans cet album, ont tous connu le succès, et il nous semble étrange maintenant d'imaginer que Mozart se soit éteint dans des conditions financières si difficiles.

**Concerto pour piano (no 26) en ré majeur, KV 537, dit du "Couronnement"**  
Mozart acheva le Concerto en ré majeur, KV 537, le 24 février 1788 et l'exécuta à Dresde

le 14 avril et encore pour le couronnement de Léopold II comme empereur du Saint-Empire romain, le 15 octobre 1790 à Francfort. Il peut, ou pas, l'avoir joué à Vienne avant. Il ne le prépara pas pour le publier, et donc n'écrivit pas de cadences ou *Eingänge* (des passages plus brefs servant de lien), laissant même certains fragments de la partie piano sous forme d'esquisses.

La partition prévoit, selon les critères classiques, un orchestre complet: une flûte, deux hautbois, deux bassons, deux cors et deux trompettes, ainsi que des timbales s'ajoutant aux cordes. Toutefois la manière dont les instruments à vent sont utilisés a tendance à contredire les innovations de Mozart dans les concertos pour piano datant des années 1784 – 1786. Dans ces œuvres, Mozart émancipa la section des vents, lui donnant un rôle beaucoup plus important que de simplement ajouter de la couleur aux cordes. Ici il retourne au style d'orchestration de ses trois premiers concertos viennois, datant de 1782, qui pouvaient être exécutés avec ou sans les vents. Il est possible que Mozart ait voulu désespérément rendre cette œuvre aussi accessible et commerciale que possible. Ceci dit, il serait dommage de devoir se passer de quelques-unes des brèves lignes mélodieuses de la flûte et des accords vifs des bois, surtout dans les mouvements extérieurs.

Il n'est pas surprenant dès lors que dans l'exposition orchestrale du premier mouvement, les trois sujets soient annoncés aux cordes, et en fait par les premiers violons. Le premier sujet est présenté au début, sans introduction, et les autres sont facilement reconnaissables par les deux passages de transition qui y mènent, chaque sujet étant joué par les premiers violons non accompagnés. Bien que l'orchestration de l'œuvre soit identique à celle du concerto pour piano en ré majeur, KV 451, célèbre aussi, datant de 1784 (CHAN 20035), les deux œuvres sont très différentes de caractère. Ici, Mozart renonce à l'ouverture martiale de ce concerto plus ancien qui a largement recours aux trompettes et aux percussions. Il opte plutôt pour un motif introductif paisible, nostalgique peut-être, dans lequel les bois sont silencieux tout au long des douze premières mesures. On ne retrouve pas non plus le contraste attendu entre les motifs: bien que leurs contours mélodiques soient différents, tous trois dépeignent et déterminent le climat serein du mouvement. Le développement commence par une exploration des ressources d'un motif minuscule de la fin de l'exposition du soliste, puis continue dans le style de la fantaisie, sans référence aux thèmes principaux. Les trois thèmes apparaissent dans la réexposition au piano, sans les transitions

au violon, avant que la cadence et une courte ritournelle conduisent le mouvement à une conclusion relativement énergique.

L'annotation de tempo *Larghetto* pour le mouvement lent ne vient pas de Mozart; en fait, dans une esquisse antérieure il l'avait appelée "Romance". Les deux termes lui conviennent. Il a une forme ternaire simple, typique d'une romance, et Mozart y évite toute complexité harmonique, mélodique ou technique, laissant une impression de complétude, sans manque aucun. Mozart n'indiqua pas non plus de tempo pour le finale. C'est un rondo brillant, construit simplement sur le schéma ABABA, mais sur une grande échelle. Les sections "A" et "B" ont l'une et l'autre deux thèmes principaux, chaque fois annoncés par le piano. Les sections "B" et la section "A" centrale ont le caractère d'un développement en ce sens qu'elles présentent leurs thèmes dans diverses tonalités, parfois inattendues, avec des changements rapides. La section "A" finale est la réexposition attendue et est conduite rapidement à sa conclusion par l'omission du second sujet.

**Concerto pour piano (no 27) en si bémol majeur, KV 595**

Mozart data son dernier concerto pour piano,

en si bémol majeur, du 5 janvier 1791, et il le créa lors de son ultime apparition publique, le 4 mars, à Vienne. Il mourut le 5 décembre de cette même année. L'instrumentation est identique à celle de nombreux concertos antérieurs, pareille à celle du concerto KV 537, mais sans les trompettes et les timbales. Dans cette œuvre, Mozart s'oriente davantage vers la restauration de l'indépendance de la section des bois, si remarquable dans ces œuvres antérieures. Il se montre économe avec les thèmes ici, qui sont en général d'une simplicité naïve, étant fondés sur des triades et des gammes. On peut légitimement parler d'une tendresse prédominante dans les trois mouvements. Comme d'habitude, les procédés qu'utilise Mozart pour créer cette atmosphère sont loin d'être simples ou évidents.

Dans le premier mouvement, au premier sujet triadique de quatre mesures répond un bref appel du cor (aidé par les bois) qui va gagner en signification fonctionnelle; et vers la fin de l'exposition orchestrale, un motif fait d'une quarte chromatique ascendante – un motif rhétorique connu des prédécesseurs allemands et autrichiens de Mozart, dont l'approche était plus théorique, sous le nom de *passus duriusculus* – s'avérera plus intéressant encore.



KV 595, Premier Mouvement, Violon II, mesures 47 – 48

L'exposition dans la partie solo a son propre second sujet, apparaissant en fa mineur plutôt que dans la tonalité attendue de fa majeur et générant une mélancolie présente encore quand le piano tente d'intégrer le mode mineur dans sa version du second sujet orchestral, peu avant la fin de l'exposition du soliste. L'exposition conclut avec une ritournelle orchestrale basée sur la quarte chromatique ascendante et sur une variante de celle-ci qui apparaît sous forme d'accords énergiques. Ce chromatisme donne le ton à un développement superbe, entièrement édifié à partir de répétitions isolées ou superposées du premier sujet, avec comme lien l'appel du cor qu'adoptent aussi les cordes maintenant. Le sujet apparaît d'abord dans la lointaine tonalité de si mineur, puis en ut majeur, mi bémol majeur et mineur, puis encore fa dièse majeur etc. À un certain stade, il se montre sous forme d'une triade diminuée, ce qui est la manière dont le compositeur classique évite de se rallier à une quelconque tonalité ou de se mouvoir harmonieusement entre

elles. Dans la réexposition, le piano introduit de nouveau le mode mineur, en des endroits qui correspondent à ceux de l'exposition du soliste.

Le mouvement lent est une autre romance de forme ternaire, appelée *Larghetto* par Mozart. Dans la quatrième mesure du thème principal, le passage avec la quarte chromatique ascendante du premier mouvement est repris, à la même hauteur, malgré que le mouvement soit dans une tonalité différente, mi bémol majeur. Similaire par sa charmante simplicité à la Romance précédente, le mouvement apporte néanmoins un peu plus de complexité harmonique et des moments plus dramatiques. Le final est un joyeux rondo de forme similaire à celle du KV 537. La section "A" centrale commence telle une copie du début, mais change bientôt d'orientation pour devenir un développement fondé sur le premier sujet.

#### Ouverture de "Cosi fan tutte", KV 588

*Cosi fan tutte*, un *opera buffa*, fut composé en quatre mois à partir de septembre 1789, d'après un livret de Lorenzo da Ponte, et fut créé le 26 janvier 1790. L'Ouverture est très inhabituelle dans l'œuvre de Mozart du fait qu'après une brève et lente introduction, la section principale *Presto* est de forme sonate monothématique. Il est intéressant de noter – mais sans doute n'est-ce qu'un

hasard – que Mozart invita Joseph Haydn, le maître de cette forme, à la première répétition vocale. Paradoxalement, le qualificatif "monothématique" ne signifie pas qu'il n'y a qu'un seul thème. Cela veut dire que la seconde partie de l'exposition, dans la tonalité de la dominante, a recours aux mêmes sujets que la première partie, au lieu d'introduire un second sujet nouveau et contrasté. Cette exposition dévoile trois idées thématiques se succédant rapidement, contrastées par leur étoffe musicale: la première aux cordes est rapide et paisible, la deuxième jouée par l'orchestre au complet est rapide et sonore, et la troisième aux bois qu'introduit le hautbois est rapide et tranquille. Ceci crée un climat de gaieté inébranlable soudainement interrompu par un interlude lent et tout à fait inattendu qui permet de reprendre son souffle avant la reprise de la fête et une fin rapide.

#### Ouverture de "Die Zauberflöte", KV 620

Créé le 30 septembre 1791, *Die Zauberflöte* (La Flûte enchantée), le dernier *Singspiel* (un genre opératique chanté en allemand dans lequel il y avait des scènes parlées) de Mozart est pénétré de symbolisme maçonnique. Dans la section introductive *Adagio* de l'Ouverture, l'intervention des trois trombones pour suggérer une atmosphère de noble simplicité

et de solennité est superbe; ceci contraste avec le joyeux *Allegro* de forme sonate. Le chiffre maçonnique sacré, le trois, est évoqué d'abord par l'utilisation de la tonalité maçonnique favorite de Mozart, mi bémol majeur, qui contient trois bémols, ensuite par les trois fiers accords représentant sans doute les trois coups de l'apprenti à la porte du temple, et enfin par le rythme pointé de la mélodie qui suit ces trois coups jouée par les bassons et les cordes graves. Le premier sujet de l'*Allegro* est en réalité une fugue à quatre voix, un clin d'œil à la tradition, bien que son motif joyeux ne soit pas ce que Bach aurait choisi. À la fin de l'exposition, le développement est reporté par une répétition plus énergique des trois coups de l'apprenti.

#### Ouverture de "La clemenza di Tito", KV 621

*La clemenza di Tito* est le dernier *opera seria* de Mozart, le genre chanté en italien et traitant de sujets antiques. Il fut commandé pour une célébration royale à Prague, le 6 septembre 1791, et créé ce jour-là. La forme sonate de l'Ouverture est plus théâtrale que subtile: le premier sujet, ses accords sonores étant suivis d'une mélodie rapide, excitante et simple, aurait servi à détourner les membres de la noblesse de tout complot ou intrigue

dans lesquels ils auraient pu être engagés. Dans le second sujet, plus calme, les cordes accompagnent les bois. Le développement maintient la tension et l'excitation, opposant de manière contrapuntique le premier sujet à de nouvelles idées. La touche finale est l'inversion des deux sujets dans la réexposition, qui permet à l'Ouverture de se terminer avec éclat, comme elle a commencé.

© 2023 Michael O'Loghlin

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

#### Note de l'interprète

##### Concerto KV 537

Il y a plusieurs bénéfices à couvrir un cycle complet, comme ici les concertos de Mozart. Celui que j'apprécie de plus en plus est de pouvoir se pencher avec attention sur des œuvres qui, sans ce projet, n'auraient peut être pas suscité le même intérêt.

C'est le cas du Concerto no 26 pour lequel, depuis longtemps, je ne portais qu'un attachement modéré, mais qui s'est transformé, au fil de ma préparation pour cet enregistrement, en une véritable passion. Au point que je l'estime aujourd'hui parmi les plus grandes réussites de Mozart.

Il était d'ailleurs le seul concerto joué régulièrement après sa mort.



Étonnamment, la variété des styles d'écriture que Mozart met en jeu dans cette œuvre m'a longtemps laissé indifférent et, au contraire, aujourd'hui c'est justement cet aspect qui me fascine le plus! D'une part nous avons pour les thèmes principaux de style galant avec leur notes répétées les faisant un peu "rester sur place" une musique assez simple harmoniquement, et d'autre part pour les thèmes secondaires une écriture pour "connaisseurs", beaucoup plus complexe et savante, polyphonique, avec des modulations harmoniques très élaborées.

Au fil de ma fréquentations de l'œuvre, certains points remarquables et uniques m'ont particulièrement intrigué. Le premier est la place considérable qu'occupe la partie de piano, beaucoup plus que dans aucun autre concerto (plus des trois quart de l'œuvre lui sont consacrés!). Dès son entrée à la mesure 81 de l'*Allegro* initial, le piano occupe littéralement tout le terrain, ne laissant la place qu'à quelques mesures d'orchestre qu'il s'empresse même, fait très rare chez Mozart, d'interrompre (13, 7'00").

Le second point se trouve dans le manuscrit. On y voit que Mozart a laissé la partie de la main gauche quasiment vide, et ce même dans des passages où son rôle ne se cantonne pas forcément à jouer l'harmonie. Il devait donc

bien sûr la jouer de tête quand il le jouait en public. On pourrait penser que c'est le manque de temps qui l'ait contraint de laisser cette partie vide. Pourtant il s'est donné la peine d'écrire très exactement, ce qu'il ne fait pas toujours d'ailleurs, à quels moments les cordes doivent jouer "tutti" (à savoir la section entière quand le piano ne joue pas) ou "soli" (seulement les premiers pupitres quand le piano joue), pour des raisons d'équilibre entre l'orchestre et le piano.

Nous ne connaissons pas l'auteur de la partie de main gauche publiée et curieusement communément acceptée depuis. Je dis curieusement, car bien qu'étant tout à fait plausible, elle paraît assez banale et manque d'invention. C'est pour cette raison qu'il m'a semblé sensible de la reconcevoir, afin d'élaborer une autre version qui lui donne plus d'importance et d'indépendance, faisant évoluer un peu plus l'harmonie relativement statique de la première version.

L'alternance des styles est le plus frappant dans l'*Allegro* initial, particulièrement à deux endroits (14, 5'20" et 10'35"): l'écriture devient polyphonique faisant incontestablement penser à J.S. Bach, et où pour quelques mesures Mozart nous emmène dans un tout autre monde, nous faisant admirer son savoir et sa maîtrise de l'écriture savante avant de nous

ramener à une musique plus “normale” comme si de rien n’était.

Mozart n’ayant pas écrit de cadence pour ce concerto, j’ai choisi celle inspirée du très regretté Paul Badura-Skoda. En son début vigoureux comme défiant l’orchestre, elle rappelle un peu celle que Beethoven a conçu pour son troisième concerto.

#### **Concerto KV 595**

Avec la beauté de ses mélodies continuellement changeantes, passant subtilement d’un éclairage majeur lumineux au plus sombre en mineur, avec ses modulations harmoniques aussi audacieuses que spectaculaires et l’interaction permanente entre orchestre et piano (à l’opposé donc du no 26!), nous sentons dans le Concerto no 27 une admirable souveraineté d’écriture et en même temps une recherche permanente de nouveaux procédés expressifs.

Par exemple, la mesure “à vide” qui ouvre le mouvement initial est une trouvaille que Mozart n’avait encore jamais utilisée dans un premier mouvement de ses concertos pour piano. Et pourtant il aurait très bien pu le faire par exemple au début du célèbre Concerto en la majeur no 23, KV 488!

Le principe d’authenticité de l’interprétation est un sujet passionnant. Outre évidemment

la nature même des instruments choisis, pour une vision complète du problème, il faut une connaissance de l’œuvre entière du compositeur, une lecture approfondie des diverses sources telles que, bien sûr, manuscrits et premières éditions, mais aussi lettres du compositeur lui-même ou de témoins ou écrits d’autres compositeurs contemporains.

D’après ce que l’on sait des pratiques de l’époque, il ne paraît pas concevable que Mozart ait pu, par exemple dans le cas du deuxième mouvement du KV 537, répéter à l’identique les huit expositions du thème. S’en tenir exclusivement au manuscrit, c’est à dire dans le cas particulier de ce concerto, aller jusqu’à ne jouer que les quelques notes écrites pour la main gauche, me paraît aussi douteux que de jouer huit fois exactement la même chose. Orner ou embellir était la règle à l’époque et ne pas le faire était l’exception.

Il y a bien sûr un nombre incalculable d’options interprétatives. Les choix pour lesquels nous optons avec mon ami Gábor Takács-Nagy sont tout autant passionnément nourris par nos connaissances que par ce que notre cœur nous dicte.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet



Manchester Camerata, with Jean-Efflam Bavouzet and its Music Director,  
Gábor Takács-Nagy, performing at The Stoller Hall, 25 September 2019

Also available

---



CHAN 10929

Mozart  
Piano Concertos  
Volume One



CHAN 10958

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Two



Also available

---



CHAN 20035

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Three



CHAN 20083

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Four



Also available



CHAN 20137(2)

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Five



CHAN 20166

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Six



Also available

---



CHAN 20192

Mozart  
Piano Concertos  
Volume Seven



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: [www.chandos.net](http://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 [bhallis@chandos.net](mailto:bhallis@chandos.net).

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester, Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: [enquiries@chandos.net](mailto:enquiries@chandos.net) Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



[www.facebook.com/chandosrecords](http://www.facebook.com/chandosrecords)



[www.twitter.com/chandosrecords](http://www.twitter.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

Schoeps: MK22 / MK2H / MK21

Neumann: U89

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





Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano courtesy of Yamaha Music UK  
Serial no. 64 10300-B  
www.CFseries.com  
Piano technician: Kazuhiko Ohmaru, Yamaha CF Centre, London



This recording was supported by Geoffrey Shindler OBE, the Manchester Camerata Trust, David and Janelle Barker, Lucy Makinson and Douglas Gurr, and Steve Edge. Thank you to all our friends and patrons for their continued support.

With special thanks to



and



**Recording producer** Rachel Smith  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** Alexander James  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Sue Shortridge  
**Recording venue** The Stoller Hall, Hunts Bank, Manchester; 24 – 26 September 2022  
**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** Bärenreiter-Verlag, Kassel  
© 2023 Chandos Records Ltd © 2023 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England  
Country of origin UK

© Benjamin Falouega Photography

Jean-Efflam Bavouzet





MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 8 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS  
CHAN 20246

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20246

WOLFGANG AMADEUS  
**MOZART** (1756–1791)

- |     |                                                                                                                                                   |          |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------|
| 1   | <b>Overture to 'Così fan tutte', KV 588</b> (1789–90)<br><i>(Overture)</i><br>(Thus Do All Women)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur         | 4:37     |
| 2   | <b>Overture to 'Die Zauberflöte', KV 620</b> (1791)<br><i>(Overture)</i><br>(The Magic Flute)<br>in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur | 6:33     |
| 3   | <b>Overture to 'La clemenza di Tito', KV 621</b> (1791)<br><i>(Overture)</i><br>(The Clemency of Titus)<br>in C major • in C-Dur • en ut majeur   | 4:28     |
| 4-6 | <b>Concerto (No. 26), KV 537 'Coronation'</b> (1788)*<br>in D major • in D-Dur • en ré majeur                                                     | 30:10    |
| 7-9 | <b>Concerto (No. 27), KV 595</b> (1790–91)*<br>in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur                                                    | 29:37    |
|     |                                                                                                                                                   | TT 75:26 |

© 2023 Chandos Records Ltd  
© 2023 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester • Essex • England



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

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 8 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy