



CHANDOS

MOZART

Piano Concerto in B flat major, KV 450

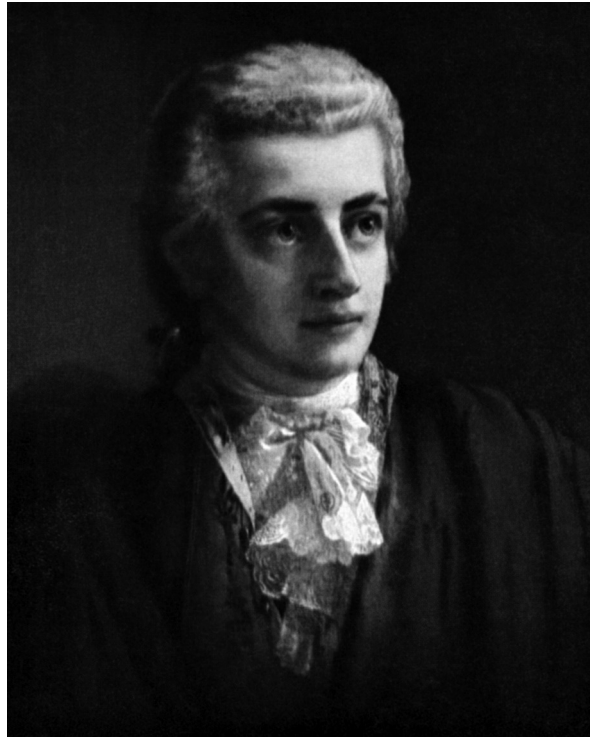
Piano Concerto in D major, KV 451

Quintet for Piano and Winds, KV 452



**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**

Manchester Camerata
Gábor Takács-Nagy



Painting by Christian Leberecht (Ludwig) Vogel (1759 – 1816) /
Lebrecht Music & Arts Photo Library / Bridgeman Images

Wolfgang Amadeus Mozart (traditional identification), Vienna, 1783

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Concerto, KV 451 (1784) 22:24
in D major • in D-Dur • en ré majeur
for Piano and Orchestra

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | Allegro assai – Cadenza – [Tempo I] | 10:09 |
| 2 | Andante | 5:51 |
| 3 | Rondeau. Allegro di molto – Cadenza – [Tempo I] | 6:21 |

Concerto, KV 450 (1784) 24:39
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
for Piano and Orchestra

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | Allegro – Cadenza – Adagio – Tempo I | 10:55 |
| 5 | Andante | 5:53 |
| 6 | Allegro – [Cadenza] – [Tempo I] – Cadenza – [Tempo I] | 7:45 |

Quintet, KV 452 (1784)*

in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Piano, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon

23:31

7

Largo – Allegro moderato

9:48

8

Larghetto

8:18

9

Allegretto – Cadenza in tempo – [Tempo I]

5:27

TT 71:03

Jean-Efflam Bavouzet piano

Manchester Camerata

Rachael Clegg oboe*

Fiona Cross clarinet*

Naomi Atherton horn*

Ben Hudson bassoon*

Adi Brett leader

Gábor Takács-Nagy

Mozart: Piano Concertos, KV 450 and KV 451 / Quintet, KV 452

Introduction

The contribution by Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 227 years since his death, is inestimably large. His vast oeuvre 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 incorporates these trends into a subtle and satisfying architecture, and it conveys a sense of balance and wholeness and embodies 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 the piano concertos are inspired works on which Mozart staked his reputation as both a 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 incorporates 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.

Their consecutive numbers in the Köchel catalogue, the chronological list of Mozart’s works, hint at a remarkable story about the three piano works on this disc: not only were they all written in the extraordinarily productive year of 1784, but they were all completed in the same month, March, when Mozart was twenty-eight years old. Newly married and already becoming a celebrity, he had been enjoying the freedom and endless possibilities of a freelance life in Vienna for almost three years after having been unceremoniously (and fortunately) dismissed from the stifling employment of the Prince-Archbishop of Salzburg. His Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*

had recently enjoyed great success, and it is worth remembering how deeply the operatic concepts of drama and dialogue infuse his instrumental music, especially the concertos.

The two concertos presented here form a pair, and we are fortunate to have his comments on them in two letters which Mozart wrote to his father. His reference to the 'ownership' of the concertos was driven by his concern about illegal copying and dissemination of his works, but also makes it clear that he wrote them for his own performance. On 15 May 1784 he wrote:

...nobody but I owns these new concertos in B flat and D – nobody but I and Miss Ployer – for whom they were written – owns those in E flat and G.

On 26 May he made it clear that these two concertos were intentionally more difficult than the two dedicated to his pupil Barbara Ployer (KV 449 and KV 453):

I am not in a position to choose between these two concertos – I consider them both to be concertos which make one sweat. – But the one in B flat is more difficult than the one in D.

Concerto in B flat major, KV 450

The opening of the Concerto in B flat major, KV 450 is a significant milestone in the

development of the orchestra: the wind section becomes first among equals with the formerly dominant string section. This first subject epitomises the dramatic opposition which lies at the heart of Mozart's music, and indeed all music of the classical period. It is a dialogue between two contrasting basic ideas: the first fluid, close-knit, and chromatic, enunciated by the winds, and the second an answer to this, deceptively simple and based on the B flat major arpeggio. After three main themes in the *tutti* exposition, the piano enters, quite unexpectedly and without fanfare, in an improvisatory caprice for twelve bars before settling down with the first theme. Throughout the solo exposition and even some of the following development section, Mozart weakens the concept of dialogue, allowing the piano to dominate; but order and equality are nicely restored in the recapitulation.

The second movement is rather simple and free of drama. It is a theme and variations, in which the theme has two halves: the first commencing in E flat and modulating to the dominant B flat, and the second starting there and returning to the home key of E flat. Nothing could be more normal; however, Mozart does use a more unusual plan, in which each half is varied separately, instead

of waiting for the theme to be completed before commencing the variations. Either way, the structure does not allow for any serious harmonic excursions or tension, which contributes to the charming naivety of the movement.

The finale is a rondo which commences with one of the happiest themes imaginable. The tiny *codetta* or closing section to this theme represents in miniature the polarity which drives classical music: in this case a contrast between the march and the song. In the rondo form, a 'home' section is contrasted with various other sections – episodes – which take the listener to unknown places. Here, some of these contrasting sections show a piquant rhythmic device which was common in the baroque era and later rejuvenated by Beethoven, Brahms, and many others in the nineteenth century, but is very rare in Mozart's works: the hemiola, in which the predictable 6/8 beat is suddenly subverted by unexpected cross-rhythms. Immediately before the first return of the 'A', or home, section, Mozart wrote the symbol for the fermata, or pause (⤿), in his autograph score. At that time, this was a sign to indicate a cadenza, which Mozart would have improvised in performance. He later wrote out for this place a cadenza which now,

collected with many others, is catalogued as KV 624 and generally played.

Concerto in D major, KV 451

The addition of two trumpets and their inseparable partner, the timpani, together with the martial key of D major, immediately gives the Concerto in D major, KV 451 a military character. The first subject of the first movement is indeed a military march; but the second subject is delicate and playful, and much softened by the presence of the flute, which was by no means a regular member of the orchestra at the time. This is followed by an interesting and subtle syncopated chromatic passage which also contrasts well with the bluff, forthright first subject.

In the *Andante* the trumpets and drums are silent, and Mozart takes us back from the parade ground to the salon. It is a quite conventional slow movement in rondo form, ruled by a sense of proportion. Two-bar cells are paired to make four-bar phrases, which are again doubled to make eight-bar subsections, and two of these make up the first section of the rondo. There is predictability, but the melodic inventiveness and gentle, modest ornamentation bring great charm to the movement. Mozart's sister, Nannerl, also a superb musician, had commented on certain

'all too empty' (*allzu leere*) passages in this movement. On 9 June 1784 Mozart wrote to his father:

...that something needs to go into that solo in C [bars 56 – 62] in the Andante from the Concerto in D, is quite clear.

Mozart then wrote a variation on this passage, now preserved in his hand in Salzburg.

The finale is yet another cheerful rondo, in which the first theme is announced by the flute in its sweet middle register, together with the first violins. The trumpets and drums soon force their way in, repurposing the theme as a four-bar fanfare to herald the entry of the soloist. After a lyrical episode in B minor, there is a development section in which the three solo woodwind players, flute, oboe, and bassoon, toss the theme around in various keys, the episode culminating in an impressively tense *crescendo* which leads back to the recapitulation. The movement closes with a rather unexpected coda in 3/8 time, which seems to slow down the driving momentum of the movement.

Quintet in E flat major, KV 452

The Quintet for Piano and Winds in E flat major, KV 452 was finished on 30 March 1784 and performed by Mozart and colleagues in his own Akademie concert

in Vienna's Burgtheater on 1 April. The concert was a major event in Vienna's musical life, containing three symphonies, a piano concerto (probably KV 451), three arias, the quintet, and an improvisation from Mozart. In a letter to his father on 10 April he linked the quintet to our two concertos:

I have written 2 great concertos, and then a quintet, which has enjoyed extraordinary acclaim; – I myself consider it the best work I have written in my life.

The work was the first ever written for this combination, and in his work list Mozart referred to it as a piano quintet with accompaniment from the winds. Scholars have speculated on the genre of this work: whether it is a reduced piano concerto, a piece of *Harmoniemusik* (for a group of six or eight wind players) with added piano, or a work of chamber music. Although the piano part is indeed somewhat soloistic, it seems to me that the forms and textures belong to the sonata rather than the concerto or the wind band; in other words, to a work of chamber music. Mozart gives important and beautiful material to every instrument, including the horn.

Unlike the modified ritornello-sonata form which he used in the concertos, the

first movement is in a quite standard sonata form. Slow introductions were frequently used in this form, and had been since Haydn's early symphonies, and this work also has one, followed by an *Allegro moderato*. The *Larghetto* dispels any idea that we might be dealing with a concerto, as the piano spends most of its time accompanying or playing arabesques around the most beautiful woodwind lines imaginable. This movement is also in a type of sonata form, although the second subject is replaced by a transitional passage leading to a *codetta* which finally establishes the necessary dominant key of F major. This transition is one of three extraordinary chromatic passages which set the movement apart from the two concerto slow movements on this disc: the progress from one harmony to the next is unfathomable, but the goal is inevitable. The second of these passages occurs in the development section, and the third, in the recapitulation, is an even more intense version of the first, the tension finally resolving in the tonic key coda.

The final *Allegretto* is a typically light and cheerful sonata-rondo, but again having a darker chromatic passage in the C minor development section. In the usual place towards the end of the movement, we find

an extended Cadenza – not for the piano, but rather for the four wind instruments, the piano playing an accompanying role throughout. In the classical and romantic traditions the cadenza is closely associated with the concerto, but we should remember that composers of the previous generation, such as C.P.E. Bach, whom Mozart admired greatly, frequently indicated cadenzas in sonatas – although they rarely wrote them out. An improvised cadenza for four wind instruments would be difficult to manage, so Mozart pragmatically took control of this aspect by writing balanced passages for all four winds and marking it *Cadenza in tempo*.

© 2018 Michael O'Loghlin

Performer's note

One of the most interesting aspects of working on a complete recording edition is discovering what links exist between works of the same genre, or precisely what it is that distinguishes them from one another. For instance, Beethoven's piano concertos, as brilliant as they are, on the whole are cast in the same 'mould', all adopting more or less the same structure (contrary to his sonatas and quartets, for example). They are also the direct offspring of the concertos by Mozart

in that, with the exception of the Fourth, Op. 58, they present no circumstances, in the relationship between piano and orchestra, that Mozart had not already explored. In addition, Mozart's concertos are structurally the more adventurous (none of Beethoven's concertos contains a movement in variation form) and, treating the piano as a *dramatis personae*, Mozart alludes to the world of theatre and opera that he so loved in ways that considerably enrich the 'psychological' relations between piano and orchestra.

The first movement of the Concerto in D major, KV 451 has about it an astonishing exuberance. From its opening, with the famous dotted rhythm that Mozart employed so often in this period (did it carry a hidden meaning?), we plunge immediately, with fervour and excitement, into the heart of the matter. Let me draw your attention to some amazing small details in this movement. For example, there is that sustained note in the flute's high register at the end of the first *tutti* [01'50"]. While the whole orchestra moves to the dominant chord, the flute remains immovably 'hooked' to its tonic, thus creating a blatant dissonance, to almost comic effect. Then there are those fleeting double thirds at the end of the first solo in the piano [02'27"], as if Mozart were directing a little wink towards

Clementi, famous for his use of thirds – of which Mozart was not much enamoured. And again, there is that intervention from the wind section just before the big piano chords, sounding like a 'sketch' of the theme that Beethoven would write twenty years later in his Third Piano Concerto [03'44"]. To this list of startling passages we might add the little conversation with the two oboes before the cadenza [08'04"]. The return of the orchestra, playing *piano*, after the cadenza is also an effect that Beethoven would later employ. But in the case of KV 451 this arouses the listener's attention in a mischievous way, for, as in the opening *tutti*, we hear once more the flute desperately clinging on to the tonic, having absolutely no intention of leaving it!

So as to render the liveliness of the finale as effervescent as possible, my friend Gábor Takács-Nagy and I have in the course of the movement 'experimented' with one or two effects. With the exaggerated slowing down of the trill at the end of the cadenza I wanted to reinforce the feeling of suspense, as the coda which follows springs a surprise by changing the metre, moving from duple to triple time. In this regard it confronts the performers with an aesthetic decision. Played at a moderate speed, so breaking from

the tempo of the rest of the movement, it takes on the character of a merry German dance. Played at a fast tempo it accentuates the originality of the change of metre. I should have liked to make both versions available to hear, as we did at a concert in Manchester, when we repeated the finale as an encore, so that the listener, according to taste, could decide which of the two versions put him or her in the best mood.

Certainly one of the less often played of Mozart's concertos, KV 450 is also one of the most difficult, if not *the* most difficult, for the soloist. And yet, nothing in the hesitant, lightweight theme at the opening suggests this, a truly virtuosic piano part having long chains of semiquavers in both hands. The *Andante* presents six different versions of its theme, first alternating orchestra with solo piano, then combining the two, notably with a prolonged piano trill supporting a surprising harmonic sequence which dizzily takes us away from the main tonality [04'15"]. Unquestionably it is in the finale, with its joyful theme, that Mozart wants to make the pianist 'sweat', to quote the expression that he himself adopted in a letter to his father. Where generally in a fast movement Mozart writes one or perhaps two virtuosic passages, in the finale of KV 450

all the piano's interjections present nothing but mischievous challenges to the pianist. So particularly unusual and awkward are the demands of the hand-crossings that it would be an amazing feat to be able to read the part at 'first sight' without mistakes or hesitations, even at a moderate tempo. Viewed from this angle, one can perhaps therefore understand why this concerto is not played so often!

In purely acoustic terms, the sound produced by a wind quintet (flute, oboe, clarinet, bassoon, French horn) is for me one of the most satisfying, most harmonious. Those wonderful passages in which the melodic line is shared among the different instruments, in conversation with the piano, became veritable 'signatures' of Mozart's concertos. It comes as no surprise, then, that Mozart himself proudly refers to his Quintet for Piano and Winds, KV 452 as his most accomplished work to date. And 230 years after its creation, the haunted, poignant modulations of its slow movement still arouse our wonder and tender admiration. They bring us to a truly complex and sombre state of mind, making us reflect upon the unfathomable diversity of Mozart's world.

© 2018 Jean-Efflam Bavouzet
Translation: Stephen Pettitt

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 with which he has undertaken a major tour of the US that culminated at Carnegie Hall, and collaborates with conductors such as Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis, amongst others.

An equally active recitalist and chamber musician, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall in London, Cité de la musique in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw in Amsterdam, BOZAR in Brussels, Scherzinger SWR Festspiele, P.I. Tchaikovsky State Conservatory in Moscow, and Forbidden City Concert Hall in Beijing.

Particularly celebrated for his work in the recording studio, he has won *Gramophone*

Awards for his recording of works by Debussy and Ravel with the BBC Symphony Orchestra and Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. His interpretations of works by Debussy and Ravel have also earned him two *BBC Music Magazine* Awards and a Diapason d'Or, whilst the first volume of his series devoted to Haydn's piano sonatas received a Choc de l'année by the magazine *Classica*. He has just completed a major project to record all Beethoven's piano sonatas, winning exceptional critical acclaim for Volume 3, which was named CD of the Month in *Gramophone*. He received another *Gramophone* Award for his recent recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan at the Paris Conservatoire, he made his American debut, 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

'Probably Britain's most adventurous orchestra' (*The Times*) and a Registered

Charity, **Manchester Camerata** has a restless ambition to redefine what an orchestra can do. The only one to carry the city's name, the orchestra has the spirit of Manchester running through its veins. Camerata pops up in all sorts of places – from concert halls to car parks – and collaborates with artists as diverse as the classical superstar Martha Argerich and the Hacienda DJs. Its Music Director is the great Hungarian musician Gábor Takács-Nagy, hailed for his limitless musical imagination and communicative powers. Listening to the orchestra with Takács-Nagy at the helm is to experience music in high definition. The orchestra connects with people in many different ways, be this through concerts, collaborating with the next generation, or improving the quality of life of someone living with dementia. Its pioneering Camerata in the Community programme is at the heart of its redefining ambitions. Covering three specialist areas – schools, health and wellbeing, and a youth programme – this work is backed by academic research, which shows the real impact of what the orchestra does. The programme is not about learning music; it is about using music to enable people to make a positive change in their own lives. The orchestra's growing work in the field of dementia has

resulted in an ongoing collaboration with The University of Manchester and Lancaster University to explore new areas of research, including the creation of a tool to measure 'in-the-moment' embodied experiences for people living with dementia – a new field of study. Principal supporters of Manchester Camerata include Arts Council England, the Association of Greater Manchester Authorities, and Manchester City Council. www.manchestercamerata.co.uk

Born in Budapest, **Gábor Takács-Nagy** began to study the violin at the age of eight. While a student at the Franz Liszt Academy, he won First Prize in the Jenő Hubay Violin Competition in 1979 and later pursued studies with Nathan Milstein. From 1975 to 1992 he was founding member and leader of the acclaimed Takács Quartet, performing with artists such as Lord Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislav Rostropovich, and Paul Tortelier. In 1996 he founded the Takács Piano Trio, with which he has made world premiere recordings of works by Franz Liszt, László Lajtha, and Sándor Veress; he is considered one of today's most authentic exponents of Hungarian music and in 1982 was awarded the Liszt Prize. In 1998, with Zoltán Tuska, Sándor Papp, and Miklós

Perényi, he established the Mikrokosmos String Quartet which was awarded the Excellencia prize by the magazine *Pizzicato* for its 2008 recording of the complete cycle of Bartók's string quartets.

In 2002, following a long Hungarian musical tradition, Gábor Takács-Nagy turned to conducting and in 2006 became Music Director of the Weinberger Kammerorchester. The following year he became Music Director of the Verbier Festival Chamber Orchestra, and in June 2011, with this Orchestra and Martha Argerich and David Guerrier as soloists, released a DVD of performances of Beethoven's Second Piano Concerto and Shostakovich's Concerto for Piano, Trumpet, and Strings. From 2010 to 2012 he was Music

Director of the MAV Symphony Orchestra Budapest, and since September 2011 has been Music Director of Manchester Camerata, one of the UK's leading chamber orchestras. He was named Principal Guest Conductor of the Budapest Festival Orchestra in September 2012 and Principal Artistic Partner of the Irish Chamber Orchestra in January 2013. A dedicated and highly sought-after chamber music teacher, Gábor Takács-Nagy is Professor of String Quartet at the Haute École de Musique in Geneva and International Chair in Chamber Music at the Royal Northern College of Music in Manchester. In June 2012 he was awarded honorary membership of the Royal Academy of Music in London.



Gábor Takács-Nagy

Jonathan Keenan

Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Ealovega Photography



Mozart: Klavierkonzerte KV 450 und KV 451 / Quintett KV 452

Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 227 Jahren seit seinem Tod zur Freude der Menschheit geleistet hat, ist von unschätzbbarer Größe. Sein enormes Œuvre weist in jedem zu seiner Zeit gängigen vokalen und instrumentalen Genre außerordentliche Werke auf, seien es erhabene Messen, anzügliche Rundgesänge oder clevere Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die "neue Einfachheit" oder galante Revolution begonnen: Der Kontrapunkt verlor an Wichtigkeit, die Melodien wurden einfacher, und die Symmetrie übernahm auf allen Ebenen – von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen – die Vorherrschaft. In seiner Musik integriert Mozart diese Strömungen in eine subtile und überzeugende Struktur, sie vermittelt ein Gefühl von Gleichgewicht und Vollständigkeit und verkörpert alle Tugenden der klassischen Architektur, Kunst und Rhetorik. In manchen seiner leichteren Menuette, Märsche und sogar Sinfonien kann diese Symmetrie zu einer gewissen Vorhersehbarkeit führen,

doch bei den Klavierkonzerten handelt es sich um inspirierte Werke, für die Mozart seinen Ruf als Komponist und Interpret in die Waagschale warf.

Kein anderer Komponist der klassischen Periode hat einen solch bedeutenden Beitrag zum Genre des Solokonzerts geleistet: Werke für alle Holzbläser, Horn, Violine, verschiedene Gruppen von Solo-Instrumenten und vor allem siebenundzwanzig Konzerte für Tasteninstrumente, die sich über seine gesamte Laufbahn von 1767 bis zu seinem Tode erstrecken. Es ist bemerkenswert, wie Mozart in diese Stücke Elemente anderer Genres, in denen er sich auszeichnete, wie etwa Oper, Lied, Fuge, Militärmarsch und *Harmoniemusik* (Freiluftunterhaltung für Blaskapelle) mit einbezieht.

Die aufeinanderfolgende Nummerierung im Köchelverzeichnis, der chronologischen Auflistung von Mozarts Werken, weist auf die bemerkenswerte Geschichte der drei Klavierwerke dieser Einspielung hin: Sie entstanden nicht nur alle drei im außergewöhnlich produktiven Jahr 1784,

sondern wurden auch alle im gleichen Monat – nämlich im März – fertiggestellt, als Mozart achtundzwanzig Jahre alt war. Frisch verheiratet und bereits dabei, Berühmtheit zu erlangen, hatte er schon seit fast drei Jahren die unendlichen Möglichkeiten eines freiberuflichen Lebens in Wien genossen, nachdem er kurzerhand (und glücklicherweise) aus der erdrückenden Anstellung des Salzburger Erzbischofs entlassen worden war. Sein Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* war unlängst sehr erfolgreich gewesen, und man sollte nicht vergessen, wie tief die opernhafte Prinzipien von Drama und Dialog seine Instrumentalmusik – und besonders die Konzerte – durchdringen.

Die beiden hier vorliegenden Konzerte bilden ein Paar, und glücklicherweise sind Mozarts Anmerkungen zu diesen Werken in zwei Briefen an seinen Vater überliefert. Die Bezugnahme auf den „Besitz“ der beiden Konzerte entsprang seiner Besorgnis bezüglich des illegalen Kopierens und der Verbreitung seiner Werke aber macht auch deutlich, dass sie zur Aufführung durch ihn selbst entstanden waren. Am 15. Mai 1784 schrieb er:

... da nun diese Neue Concerte die ex B und D niemand als ich – die ex Eb und G niemand als ich und Frl. von Ployer,

für welche sie geschrieben worden, besitzt.

Am 26. Mai stellte er klar, dass diese beiden Konzerte gewollt schwieriger waren als die beiden, die er seiner Schülerin Barbara Ployer gewidmet hatte (KV 449 und KV 453):

Ich bin nicht im Stande unter diesen beyden *Concerten* eine Wahl zu treffen – ich halte sie beyde für *Concerten*, welche schwitzen machen. – Doch hat in der schwürrigkeit das *ex B* den vorzug vor dem *ex D*.

Konzert in B-Dur KV 450

Die Eröffnung des Konzerts in B-Dur KV 450 stellt einen wichtigen Meilenstein in der Entwicklung des Orchesters dar: Die Bläser nehmen den vormals dominierenden Streichern gegenüber eine Vorrangstellung ein. Das erste Thema versinnbildlicht den dramatischen Widerspruch, der im Zentrum von Mozarts Musik und tatsächlich der gesamten Musik der Wiener Klassik steht. Es handelt sich um einen Dialog zwischen zwei kontrastierenden Grundideen: die erste fließend, eng verbunden und chromatisch, artikuliert von den Bläsern, die zweite eine Antwort darauf, trügerisch einfach und auf dem B-Dur-Arpeggio basierend. Nach drei Hauptthemen in der *Tutti*-Exposition setzt

recht unerwartet und ohne viel Aufhebens in einer zwölftaktigen improvisatorischen Caprice das Klavier ein, bevor es das erste Thema etabliert. Während der gesamten Solo-Exposition und selbst noch für einen Teil der sich anschließenden Durchführung schwächt Mozart die Idee des Dialogs ab und erlaubt es dem Klavier zu dominieren, doch in der Reprise werden Ordnung und Gleichheit wieder zufriedenstellend hergestellt.

Der zweite Satz ist recht einfach und verzichtet auf großes Drama. Es handelt sich um ein Thema mit Variationen, wobei das Thema aus zwei Hälften besteht. Die erste Hälfte beginnt in Es-Dur und moduliert zur Dominante B-Dur, und die zweite beginnt dort und kehrt zur Ausgangstonart Es-Dur zurück. Nichts könnte normaler sein. Mozart benutzt jedoch ein eher ungewöhnliches Schema und variiert jede Hälfte gesondert, anstatt abzuwarten, bis das Thema vollständig ist, bevor mit den Variationen begonnen wird. So oder so erlaubt die Struktur keine ernsthaften harmonischen Ausflüge oder Spannungen, was zur charmanten Naivität des Satzes beiträgt.

Das Finale ist ein Rondo, beginnend mit einem Thema, das zu den denkbar fröhlichsten gehört. Die äußerst kurze *codetta* bzw. der Schlussteil dieses Themas

ist eine Miniatur-Darstellung der Polarität, welche die klassische Musik vorantreibt – in diesem Fall der Kontrast zwischen Marsch und Lied. In der Rondo-Form wird ein “heimatlicher” Abschnitt verschiedenen anderen Abschnitten oder Episoden gegenübergestellt, welche den Hörer an unbekannte Orte entführen. Hier weisen einige dieser kontrastierenden Abschnitte einen pikanten rhythmischen Kunstgriff auf, der im Barock üblich war und später im neunzehnten Jahrhundert von Beethoven, Brahms und vielen anderen wieder aufgegriffen wurde, in Mozarts Werken aber sehr selten vorkommt, nämlich die Hemiolo, bei welcher der vorhersehbare 6/8-Takt plötzlich von unerwarteten Gegenrhythmen untergraben wird. Direkt vor der ersten Wiederkehr des A-Teils schrieb Mozart in seiner autographen Partitur das Symbol für eine Fermate (Λ). Zu jener Zeit war dies das Zeichen für eine Kadenz, welche Mozart im Konzert improvisiert haben wird. Später schrieb er für diese Stelle eine Kadenz aus, die jetzt, zusammen mit vielen anderen, als KV 624 katalogisiert ist und allgemein gespielt wird.

Konzert in D-Dur KV 451

Die Beigabe von zwei Trompeten und ihren unzertrennlichen Partnern, den Pauken,

verleiht dem Konzert in D-Dur KV 451 gemeinsam mit der martialischen Tonart D-Dur sofort militärischen Charakter. Das erste Thema des ersten Satzes ist tatsächlich ein Militärmarsch, doch das zweite Thema ist zart und verspielt, und stark abgemildert durch die Präsenz der Flöte, die zu jener Zeit keineswegs zu den regulären Mitgliedern des Orchesters gehörte. Es folgt eine interessante und subtile synkopierte chromatische Passage, die sich auch schön von dem raubeinigen, unverblühten ersten Thema abhebt.

Im *Andante* schweigen die Trompeten und Pauken, und Mozart führt uns vom Paradeplatz zurück in den Salon. Es handelt sich um einen recht konventionellen langsamen Satz in Rondo-Form, der von einem Sinn für Proportion beherrscht wird. Zweitaktige musikalische Zellen werden zu viertaktigen Phrasen zusammengefügt, welche wiederum zu achttaktigen Unterabschnitten verdoppelt werden, von denen zwei den ersten Abschnitt des Rondos bilden. Es gibt eine gewisse Vorhersehbarkeit, aber der melodische Einfallsreichtum und die sanfte, bescheidene Auszierung verleihen dem Satz großen Charme. Mozarts Schwester Nannerl, die ebenfalls eine hervorragende Musikerin war, hatte bestimmte "allzu leere"

Passagen in diesem Satz angemerkt. Am 9. Juni 1784 schrieb Mozart an seinen Vater:

... daß in den *Andante* von *Concert*
ex D bei dem bewussten *Solo* in *C*
[Takt 56 – 62] etwas hinein gehört,
ist ganz sicher.

Darauffin komponierte Mozart eine Variation über diese Passage, die in Salzburg handschriftlich erhalten ist.

Das Finale ist ein weiteres fröhliches Rondo, dessen erstes Thema von der Flöte in ihrem süßen Mittelregister präsentiert wird – gemeinsam mit den ersten Violinen. Bald drängen sich die Trompeten und Pauken in den Vordergrund und wandeln das Thema in eine viertaktige Fanfare um, die den Einsatz des Soloinstruments ankündigt. Nach einer lyrischen Episode in h-Moll folgt eine Durchführung, in welcher die drei Solo-Holzbläser, Flöte, Oboe und Fagott, das Thema in verschiedenen Tonarten umherwerfen, und die Episode findet ihren Höhepunkt in einem beeindruckend angespannten *crescendo*, das in die Reprise zurückführt. Der Satz endet in einer recht unerwarteten Coda im 3/8-Metrum, die den vorwärts treibenden Duktus des Satzes zu verlangsamten scheint.

Quintett in Es-Dur KV 452

Das Quintett für Klavier und Bläser

in Es-Dur KV 452 wurde am 30. März 1784 fertiggestellt und von Mozart und seinen Mitstreitern am 1. April bei seinem eigenen Akademie-Konzert im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Das Konzert war ein bedeutendes Ereignis im Wiener Musikleben, und es kamen drei Sinfonien, ein Klavierkonzert (wahrscheinlich KV 451), drei Arien, das Quintett und eine Improvisation von Mozart zur Aufführung. In einem Brief an seinen Vater vom 10. April stellt der Komponist die Verbindung zwischen dem Quintett und den beiden Konzerten her:

Ich habe zwei grosse *Concerten* geschrieben, und dan ein *Quintett*, welches ausserordentlichen beÿfall erhalten; – ich selbst halte es für das beste was ich noch in meinem leben geschrieben habe.

Dieses Werk war das erste, das je für diese Instrumentenkombination geschrieben wurde, und in seiner Werkliste bezeichnet Mozart es als Klavierquintett mit Bläserbegleitung. Musikwissenschaftler haben bezüglich des Genres des Werks gemutmaßt, ob es sich um ein reduziertes Klavierkonzert, eine *Harmoniemusik* (für eine Gruppe von sechs oder acht Bläsern) mit zusätzlichem Klavier, oder um ein kammermusikalisches Werk handelt. Obwohl

der Klavierpart in der Tat recht solistisch daherkommt, scheinen mir die Formen und Texturen eher der Sonate als dem Konzert oder der Blaskapelle zugehörig – in anderen Worten also: Kammermusik. Mozart gibt jedem Instrument, auch dem Horn, wichtiges und schönes Material.

Anders als bei den Konzerten verwendet der Komponist hier keine modifizierte Ritornell-Sonaten-Form, sondern greift beim ersten Satz auf eine recht standardmäßige Sonatenhauptsatzform zurück. In dieser Form wurden schon seit Haydns frühen Sinfonien oft langsame Einleitungen eingesetzt, so auch bei diesem Werk, und ihr folgt ein *Allegro moderato*. Das *Larghetto* zerstreut jeden Verdacht, dass es sich um ein Konzert handeln könnte, da das Klavier die meiste Zeit damit verbringt, die wunderschönsten Holzbläserlinien, die man sich vorstellen kann, zu begleiten oder in Arabesken zu umspielen. Auch dieser Satz verwendet eine Art von Sonatenhauptsatzform, obwohl das zweite Thema durch eine Übergangspassage ersetzt wird, die zu einer *codetta* führt, welche endlich die erforderliche Dominant-Tonart F-Dur etabliert. Diese Überleitung ist eine von drei außergewöhnlichen chromatischen Passagen, die den Satz von den beiden

langsamen Sätzen der Konzerte auf dieser CD unterscheiden: Der Weg von einer Harmonie zur nächsten ist unergründlich, aber das Ziel ist unausweichlich. Die zweite dieser Passagen kommt in der Durchführung und die dritte in der Reprise vor, und zwar in einer noch intensiveren Version der ersten, und die Spannung löst sich schließlich im Verlauf der in der Grundtonart angelegten Coda.

Bei dem abschließenden *Allegretto* handelt es sich um ein typisch leichtes und fröhliches Sonaten-Rondo, das jedoch in der Durchführung in c-Moll wiederum eine dunklere chromatische Passage aufweist. An der üblichen Stelle gegen Ende des Satzes findet sich eine erweiterte Kadenz, jedoch nicht für das Klavier, sondern für die vier Bläser, wobei dem Klavier durchweg eine begleitende Rolle zukommt. In der klassisch-romantischen Tradition ist die Kadenz eng mit dem Konzert verbunden, aber man sollte nicht vergessen, dass Komponisten der vorhergehenden Generation, wie etwa C.P.E. Bach, den Mozart sehr bewunderte, in ihren Sonaten oft Kadenzen auswies – obwohl sie sie selten ausschrieben. Eine improvisierte Kadenz für vier Bläser wäre schwierig zu bewerkstelligen, weshalb Mozart ganz pragmatisch die Kontrolle über diesen Aspekt übernahm, indem er ausgewogene

Passagen für alle vier Bläser komponierte und diese mit *Cadenza in tempo* überschrieb.

© 2018 Michael O’Loghlin

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Einer der interessantesten Aspekte der Arbeit an einer Gesamtaufnahme ist es, zu entdecken, welche Verbindungen zwischen Werken des selben Genres existieren, oder was genau die Unterschiede zwischen ihnen ausmacht. Beethovens Klavierkonzerte etwa – so genial sie auch sind – weisen weitgehend das gleiche “Muster” auf und verwenden alle mehr oder weniger die gleiche Struktur (anders als beispielsweise seine Sonaten und Quartette). Außerdem handelt es sich bei ihnen um direkte Nachfahren der Konzerte Mozarts und zwar insofern, als dass sie – mit Ausnahme des Konzerts Nr. 4 op. 58 – in der Beziehung zwischen Klavier und Orchester keine Aspekte aufzeigen, die Mozart nicht bereits erkundet hatte. Weiterhin sind Mozarts Konzerte, was ihre Struktur angeht, die gewagteren (keines von Beethovens Konzerten enthält einen Variationsatz), und indem er das Klavier wie eine *dramatis personae* behandelt, spielt er in einer Art und Weise auf die von ihm so geliebte Welt

des Theaters und der Oper an, welche die "psychologischen" Beziehungen zwischen Klavier und Orchester erheblich bereichert.

Der erste Satz des Konzerts in D-Dur KV 451 ist von erstaunlichem Überschwang. Von seiner Eröffnung mit dem berühmten punktierten Rhythmus, den Mozart zu dieser Zeit so oft benutzte (hatte er eine geheime Bedeutung?), stürzt man sofort mit Inbrunst und Begeisterung ins Zentrum des Geschehens. Lassen Sie mich Ihre Aufmerksamkeit auf einige erstaunliche kleine Details in diesem Satz lenken, etwa auf den gehaltenen Ton im hohen Register der Flöte gegen Ende des ersten *tutti* [01'50"]. Während sich das gesamte Orchester zum Dominant-Akkord bewegt, bleibt die Flöte unbeweglich an ihrer Tonika "hängen" und erzeugt so eine krasse Dissonanz, die fast komisch wirkt. Dann sind da diese flüchtigen Doppelterzen am Ende des ersten Klaviersolos [02'27"], ganz als ob Mozart ein bisschen Clementi zuzwinkerte, der für seinen Einsatz von Terzen, denen Mozart selbst nicht viel abgewinnen konnte, berühmt war. Und weiter vor den großen Klavierakkorden diese Einmischung seitens der Bläser, wie ein "Entwurf" jenes Themas klingend, welches Beethoven zwanzig Jahre später in seinem Dritten Klavierkonzert

schreiben sollte [03'44"]. Zu dieser Liste erstaunlicher Passagen könnte man noch die kleine Unterhaltung mit den beiden Oboen vor der Kadenz hinzufügen [08'04"]. Auch bei der Rückkehr des Orchesters im *piano* nach der Kadenz handelt es sich um einen Effekt, den Beethoven später einsetzen sollte. Doch im Falle des KV 451 wird die Aufmerksamkeit des Hörers auf schelmische Art und Weise geweckt, denn wie im eröffnenden *tutti* hört man wieder die Flöte, die sich verzweifelt an die Tonika klammert und keineswegs vorhat, sie zu verlassen!

Um also die Lebhaftigkeit des Finales so spritzig wie möglich wiederzugeben, haben mein Freund Gábor Takács-Nagy und ich im Laufe des Satzes mit ein oder zwei Effekten "experimentiert". Mit der übertriebenen Verlangsamung des Trillers am Ende der Kadenz wollte ich das Gefühl der Spannung verstärken, da die sich anschließende Coda mit einem Wechsel des Metrums vom Zweier- zum Dreiertakt für eine Überraschung sorgt. In dieser Hinsicht konfrontiert sie die Ausführenden mit einer ästhetischen Entscheidung. Wenn man sie im moderaten Tempo spielt, also mit dem Tempo des restlichen Satzes bricht, hat sie den Charakter eines fröhlichen deutschen Tanzes. Im schnellen Tempo dagegen hebt

sie die Originalität des Metrumswechsels hervor. Ich hätte gerne beide Versionen zu Gehör gebracht, wie bei einem Konzert in Manchester, wo wir das Finale als Zugabe wiederholten, so dass der Zuhörer, je nach Geschmack, selbst entscheiden konnte, welche der beiden Versionen ihn oder sie in die beste Stimmung versetzten.

Das Konzert KV 450 ist sicherlich nicht nur eines der seltener gespielten Konzerte Mozarts, sondern auch eines der schwierigsten, wenn nicht sogar *das* schwierigste für das Soloinstrument. Dabei lässt nichts an dem zögernden, leichten Thema zu Beginn diesen wahrhaft virtuosen Klavierpart mit seinen langen Achtelketten in beiden Händen erahnen. Das *Andante* präsentiert sechs verschiedene Versionen seines Themas, indem es zunächst Orchester und Solo-Klavier abwechselnd einsetzt, dann beide miteinander verbindet – bemerkenswerterweise mit einem angehaltenen Klaviertriller, welcher eine überraschende harmonische Sequenz unterstützt, die uns in schwindelerregender Art und Weise von der Grundtonalität fortführt [04'15"]. Fraglos ist es im Finale mit seinem freudigen Thema, dass Mozart den Pianisten "ins Schwitzen" bringen will, um den Ausdruck zu zitieren, den er selbst

in einem Brief an seinen Vater wählte. Wo Mozart in schnellen Sätzen normalerweise eine oder vielleicht zwei virtuose Passagen schreibt, stellen im Finale von KV 450 alle Einwüfe des Klaviers lauter schelmische Herausforderungen an den Pianisten dar. Die Anforderungen der übersetzenden Hände sind tatsächlich derart ungewöhnlich und unangenehm, dass es eine erstaunliche Leistung wäre, die Partie selbst im moderaten Tempo "vom Blatt" ohne Fehler und Zögern spielen zu können. Unter diesem Aspekt betrachtet, kann man also vielleicht verstehen, warum dieses Konzert nicht so oft gespielt wird!

Rein akustisch betrachtet ist der Klang, der von einem Bläserquintett (Flöte, Oboe, Klarinette, Fagott, Horn) erzeugt wird, für mich einer der befriedigendsten und harmonischsten. Diese wunderbaren Passagen, in denen die Melodielinie von den verschiedenen Instrumenten im Zwiegespräch mit dem Klavier geteilt wird, wurden zu regelrechten "Signatures" von Mozarts Konzerten. Daher ist es keine Überraschung, dass Mozart selbst sein Quintett für Klavier und Bläser KV 452 stolz als sein bis dato vollkommenstes Werk bezeichnete. Und 230 Jahre nach seiner Entstehung wecken die ruhelosen, ergreifenden Modulationen seines

langsamen Satzes in uns immer noch Staunen und zärtliche Bewunderung. Sie entführen uns in eine wahrhaft komplexe und düstere Seelenlage und bringen uns dazu, über die unergründliche Vielfalt von Mozarts Welt nachzudenken.

© 2018 Jean-Efflam Bavouzet
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Seine mit zahlreichen Preisen bedachten Einspielungen und brillanten Aufführungen im Konzertsaal haben **Jean-Efflam Bavouzet** längst als einen der herausragendsten Pianisten seiner Generation etabliert. Er wird als Sir Georg Soltis letzte Entdeckung erachtet und arbeitet regelmäßig mit Orchestern wie dem Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony, NHK Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra und dem London Philharmonic Orchestra, mit dem er eine große Tournee durch die USA unternommen hat, die in einem Konzert in der Carnegie Hall gipfelte, sowie mit Dirigenten wie unter anderem Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy und Sir Andrew Davis zusammen.

Auch als Recitalist und Kammermusiker ist Jean-Efflam Bavouzet aktiv – er gastiert regelmäßig im Londoner Southbank Centre und in der Wigmore Hall, in der Cité de la musique in Paris, im Concertgebouw und Muziekgebouw in Amsterdam, im BOZAR in Brüssel, bei den Schwetzingen Festspielen des SWR, am Staatlichen Konservatorium P.I. Tschaikowski in Moskau und im Konzertsaal der Verbotenen Stadt in Peking.

Besonders gefeiert wird der Künstler für seine Arbeit im Tonstudio. Für seine Einspielungen von Werken Debussys und Ravels mit dem BBC Symphony Orchestra und Yan Pascal Tortelier und für Teil 4 seiner Gesamtaufnahme der Klavierwerke von Debussy wurde er mit *Gramophone Awards* ausgezeichnet. Seine Interpretationen von Werken Debussys und Ravels haben ihm zudem zwei *BBC Music Magazine Awards* und einen Diapason d'Or eingebracht, während der erste Teil seiner CD-Reihe mit Haydns Klaviersonaten einen Choc de l'année der Zeitschrift *Classica* errang; unterdessen hat er eine Gesamteinspielung sämtlicher Klaviersonaten von Beethoven abgeschlossen, wobei Teil 3 in der Kritik außergewöhnliches Lob fand und von *Gramophone* zur CD des Monats erkoren wurde. Einen weiteren *Gramophone Award* erhielt er für seine

kürzlich erschienene Einspielung von Prokofjews fünf Klavierkonzerten mit dem BBC Philharmonic unter Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet hat einen Exklusivvertrag bei Chandos.

Der ehemalige Schüler von Pierre Sancan am Pariser Conservatoire feierte 1987 sein amerikanisches Debüt in New York im Rahmen der Young Concert Artists. Bavouzet leitet Konzerte vom Klavier aus und hat außerdem eine Transkription von Debussys *Jeux* für zwei Klaviere erstellt, die mit einem Vorwort von Pierre Boulez bei Durand erschienen ist. www.Bavouzet.com

Die **Manchester Camerata**, "wahrscheinlich Großbritanniens einsatzfreudigstes Orchester" (*The Times*) und ein eingetragener gemeinnütziger Verein, wird von dem rastlosen Bestreben angetrieben, das neu zu definieren, was ein Orchester leisten kann. Als einziges Orchester, das den Namen der Stadt trägt, liegt der Geist Manchesters dem Ensemble im Blut. Die Camerata taucht überall auf – vom Konzertsaal bis zum Parkplatz – und arbeitet mit so unterschiedlichen Künstlern wie dem klassischen Superstar Martha Argerich oder den Hacienda DJs zusammen. Ihr musikalischer Leiter ist der große ungarische Musiker Gábor Takács-Nagy, der für seine

unbegrenzte musikalische Fantasie und seine große Kommunikationsfähigkeit gefeiert wird. Das Orchester unter der Leitung von Takács-Nagy zu hören, ist Musik in HD zu erleben. Das Orchester sucht auf vielen verschiedenen Wegen den Kontakt zu seinem Publikum, sei es durch Konzerte, Zusammenarbeit mit der nächsten Generation, oder indem es die Lebensqualität von Demenzkranken verbessert. Das wegweisende Programm "Camerata in the Community" ist das Herzstück im Bestreben des Orchesters, sich neu zu definieren. Das Programm deckt drei Spezialgebiete ab (Schulen, Gesundheit und Wohlbefinden, sowie ein Jugendprogramm), deren Arbeit wissenschaftlich begleitet wird und so den tatsächlichen Effekt dessen aufzeigt, was das Orchester leistet. Es geht dabei nicht um das Erlernen von Musik, sondern darum, den Menschen mit Hilfe der Musik eine positive Veränderung in ihrem eigenen Leben zu ermöglichen. Aus der zunehmenden Arbeit des Orchesters mit Demenzkranken erwuchs eine nachhaltige Zusammenarbeit mit den Universitäten von Manchester und Lancaster, um neue Gebiete der Forschung zu erkunden, so wie auch die Erstellung eines Werkzeugs, um "im-Moment" gestaltgewordene Erfahrungen von Demenzkranken zu messen – ein neuer Forschungsbereich. Zu den

Hauptunterstützern der Manchester Camerata gehören der Arts Council England, die Association of Greater Manchester Authorities und Manchester City Council.
www.manchestercamerata.co.uk

In Budapest geboren, begann **Gábor Takács-Nagy** im Alter von acht Jahren mit dem Geigenunterricht. Während des Studiums an der dortigen Franz-Liszt-Musikakademie gewann er 1979 den ersten Preis des Jenő-Hubay-Violinwettbewerbs und setzte später seine Studien bei Nathan Milstein fort. Von 1975 bis 1992 war er Gründungsmitglied und erster Geiger des gefeierten Takács Quartetts und stand gemeinsam mit Künstlern wie Lord Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislaw Rostropowitsch und Paul Tortelier auf der Bühne. 1996 gründete er das Takács Klaviertrio, mit dem er Werke von Franz Liszt, László Lajtha und Sándor Veress erstmals auf CD einspielte; er gilt als einer der authentischsten Vertreter ungarischer Musik der heutigen Zeit und erhielt 1982 den Liszt Preis. 1998 gründete er zusammen mit Zoltán Tuska, Sándor Papp und Miklós Perényi das Mikrokosmos Streichquartett, welches 2008 für seine Einspielung des gesamten Zyklus der Bartók Streichquartette des Excellentia Preis der Zeitschrift *Pizzicato* erhielt.

Indem er sich dem Dirigieren zuwandte, folgte Gábor Takács-Nagy 2002 einer langen ungarischen Musiktradition und wurde 2006 zum musikalischen Leiter des Weinberger Kammerorchesters berufen. Im folgenden Jahr wurde er musikalischer Leiter des Verbier Festival Chamber Orchestra, mit dem er im Juni 2011 mit Martha Argerich und David Guerrier als Solisten eine DVD von Beethovens Zweitem Klavierkonzert und Schostakowitschs Konzert für Klavier, Trompete und Streicher herausbrachte. Von 2010 bis 2012 war er musikalischer Leiter des Budapester Sinfonieorchesters MAV, und im September 2011 übernahm er die musikalische Leitung der Manchester Camerata, eines der führenden Kammerorchester Großbritanniens. Im September 2012 wurde er zum Ersten Gastdirigenten des Budapester Festivalorchesters, sowie im Januar 2013 zum Principal Artistic Partner des Irish Chamber Orchestra ernannt. Als engagierter und äußerst gefragter Lehrer für Kammermusik hat Gábor Takács-Nagy eine Professur für Streichquartett an der Haute École de Musique in Genf sowie den Internationalen Lehrstuhl für Kammermusik am Royal Northern College of Music in Manchester inne. Im Juni 2012 wurde ihm die Ehrenmitgliedschaft der Royal Academy of Music in London verliehen.



Ben Hudson, Jean-Efflam Bavouzet, Naomi Atherton, Fiona Cross, and Rachael Clegg

Mozart: Concertos pour piano, KV 450 et KV 451 / Quintette, KV 452

Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) au bonheur des hommes, aussi bien pendant sa courte vie qu’au cours des 227 années qui se sont écoulées depuis sa mort, est d’une ampleur inestimable. Son œuvre immense comporte des réalisations extraordinaires dans tous les genres vocaux et instrumentaux en cours à son époque, depuis ses messes sublimes jusqu’à ses saynètes obscènes et ses astucieux canons. Trois décennies avant sa naissance, la révolution “nouvelle simplicité” ou révolution “galante” avait débuté: le contrepoint devenait moins important, la mélodie plus simple et la symétrie commençait à régner à tous les niveaux, depuis les motifs et les phrases jusqu’à des mouvements entiers. Dans sa musique, Mozart incorpore ces tendances dans une architecture subtile et convaincante; en outre, elle traduit un sentiment d’équilibre et de complétude et incarne toutes les vertus de l’architecture, de l’art et de la rhétorique classiques. Dans certains de ses plus légers menuets, marches ou même symphonies,

cette symétrie peut conduire à une certaine prévisibilité, mais les concertos pour piano sont des œuvres inspirées sur lesquelles Mozart risqua sa réputation de compositeur comme celle d’interprète.

Aucun autre compositeur de la période classique n’a apporté une contribution aussi importante au genre du concerto: des œuvres pour tous les instruments de la famille des bois, pour le cor, pour le violon, pour divers groupes de solistes et, par dessus tout, vingt-sept concertos pour clavier, qui couvrent toute sa carrière, de 1767 jusqu’à sa mort. La manière dont Mozart intègre dans ces œuvres des éléments empruntés à d’autres genres dans lesquels il excellait, comme l’opéra, le lied, la fugue, la marche militaire et l’*Harmoniemusik*, le divertissement de plein air pour musique d’harmonie, est remarquable.

Les numéros consécutifs que portent les trois œuvres pour piano enregistrées ici dans le catalogue Köchel, la liste chronologique des œuvres de Mozart, correspondent à quelque chose de remarquable à leur propos: elles furent non seulement écrites au cours de l’année 1784,

une année extraordinairement productive, mais elles furent toutes achevées le même mois, en mars; Mozart avait vingt-huit ans. Il était marié depuis peu et connaissait déjà la célébrité; depuis près de trois ans, il profitait de la liberté et des inépuisables possibilités d'une vie indépendante après avoir été brusquement (et heureusement) renvoyé de son emploi étouffant au service du prince archevêque de Salzbourg. Son singspiel *Die Entführung aus dem Serail* (L'Enlèvement au sérail) venait de remporter un grand succès et il est bon de se souvenir à quel point les concepts lyriques de drame et de dialogue infusent sa musique instrumentale, en particulier ses concertos.

Les deux concertos présentés ici forment une paire et nous avons la chance d'avoir les commentaires de Mozart à leur propos dans deux lettres adressées à son père. Sa référence à la "propriété" des concertos fut motivée par son inquiétude quant à la copie et à la propagation illégales de ses œuvres, mais précise aussi qu'il les composa pour les jouer lui-même. Le 15 mai 1784, il écrivit:

...personne d'autre que moi possède ces nouveaux concertos en si bémol majeur et en ré majeur – personne sauf moi et Mademoiselle Ployer – pour qui ils furent écrits – ne possède ceux en mi bémol majeur et en sol majeur.

Le 26 mai, il précisa que ces deux concertos étaient intentionnellement plus difficiles que les deux dédiés à son élève Barbara Ployer (KV 449 et KV 453):

Je ne suis pas en mesure de choisir entre ces deux concertos – je les considère tous deux comme des concertos qui font transpirer. – Mais celui en si bémol majeur est plus difficile que celui en ré majeur.

Concerto en si bémol majeur, KV 450

Le début du Concerto en si bémol majeur, KV 450, est un jalon déterminant dans l'évolution de l'orchestre: le pupitre des vents est traité à égalité avec la section des cordes qui dominait autrefois. Ce premier sujet incarne l'opposition dramatique qui se trouve au cœur de la musique de Mozart, et en fait toute la musique de la période classique. C'est un dialogue entre deux idées principales contrastées: la première, fluide, soudée et chromatique, énoncée par les vents, et la seconde, une réponse à cette première idée, plus simple qu'il n'y paraît et basée sur l'arpège de si bémol majeur. Après trois thèmes principaux dans l'exposition *tutti*, le piano entre, de façon inattendue et sans fanfare, dans un caprice improvisé de douze mesures avant de s'apaiser avec le premier thème. Tout au long de l'exposition de la partie soliste et

même d'une partie du développement qui suit, Mozart réduit le concept de dialogue, permettant au piano de dominer; mais ordre et égalité sont subtilement rétablis dans la réexposition.

Le deuxième mouvement est assez simple et sans drame. C'est un thème avec variations, dans lequel le thème comporte deux moitiés: la première commençant en mi bémol majeur et modulant à la dominante si bémol, et la seconde partant de là et retournant à la tonalité d'origine de mi bémol majeur. Rien ne pourrait être plus normal; toutefois, Mozart utilise un plan plus inhabituel, dans lequel chaque moitié est variée séparément, au lieu d'attendre que le thème soit achevé avant de commencer les variations. Dans tous les cas, la structure ne permet pas la moindre excursion ou tension harmonique sérieuse, ce qui contribue à la charmante naïveté de ce mouvement.

Le finale est un rondo qui commence par l'un des thèmes les plus heureux que l'on puisse imaginer. La minuscule *codetta* ou section conclusive de ce thème représente en miniature la polarité sur laquelle repose la musique classique: ici, un contraste entre la marche et la mélodie. Dans la forme rondo, une section conforme aux normes habituelles contraste avec diverses autres

sections – épisodes – qui emmènent l'auditeur en des lieux inconnus. Ici, certaines de ces sections contrastées comportent un procédé rythmique piquant qui était courant à l'ère baroque et fut ensuite rajeuni par Beethoven, Brahms et de nombreux autres compositeurs du dix-neuvième siècle, mais qui est très rare dans les œuvres de Mozart: l'hémiole, où le 6/8 prévisible est soudain déstabilisé par des décalages rythmiques inattendus. Immédiatement avant le premier retour de la section "A", ou section aux normes usuelles, Mozart ajoute le symbole du point d'orgue ou du point d'arrêt (∞), sur sa partition autographe. À cette époque, cela correspondait à une cadence, que Mozart devait improviser lorsqu'il jouait. Par la suite, il écrivit une cadence destinée à être jouée à cet endroit qui, avec plusieurs autres, est aujourd'hui cataloguée sous le KV 624 et que l'on joue généralement.

Concerto en ré majeur, KV 451

L'ajout de deux trompettes et de leur inséparable partenaire, les timbales, avec la tonalité martiale de ré majeur, donne d'emblée au Concerto en ré majeur, KV 451, un caractère militaire. Le premier sujet du premier mouvement est en fait une marche militaire; mais le second sujet, délicat et

enjoué, est très adouci par la présence de la flûte, qui était loin de compter parmi les membres permanents de l'orchestre à cette époque. Vient ensuite un passage chromatique syncopé intéressant et subtil qui, en outre, contraste bien avec le premier sujet carré et sans détours.

Dans l'*Andante*, les trompettes et les timbales restent silencieuses et Mozart nous ramène du champ de manœuvre au salon. Il s'agit d'un mouvement lent tout à fait conventionnel en forme rondo, régi par le sens des proportions. Des cellules de deux mesures sont appariées pour former des phrases de quatre mesures, qui sont une fois encore dédoublées pour créer des sous-sections de huit mesures, et deux d'entre elles constituent la première section du rondo. Il y a une prévisibilité, mais la créativité mélodique et une ornementation modeste et légère confèrent beaucoup de charme à ce mouvement. La sœur de Mozart, Nannerl, également excellente musicienne, avait formulé des observations sur certains passages "trop vides" (*allzu leere*) dans ce mouvement. Le 9 juin 1784, Mozart écrivit à son père:

...il est tout à fait clair qu'il faut prévoir quelque chose dans ce solo en ut majeur [mesures 56 – 62] de l'*Andante* du Concerto en ré majeur.

Mozart écrivit ensuite une variation sur ce passage, dont l'autographe de sa main est conservée aujourd'hui à Salzbourg.

Le finale est encore un autre rondo joyeux où le premier thème est annoncé par la flûte dans son doux registre médian, avec les premiers violons. Les trompettes et les timbales entrent bientôt de force, transformant le thème en fanfare de quatre mesures pour annoncer l'arrivée du soliste. Après un épisode lyrique en si mineur, il y a un développement dans lequel les trois bois solos, la flûte, le hautbois et le basson, brassent le thème dans diverses tonalités, l'épisode culminant dans un *crescendo* d'une tension impressionnante qui ramène à la réexposition. Le mouvement s'achève sur une coda assez inattendue à 3 / 8, qui semble briser l'élan moteur de ce mouvement.

Quintette en mi bémol majeur, KV 452

Le Quintette pour piano et instruments à vent en mi bémol majeur, KV 452, fut terminé le 30 mars 1784 et joué par Mozart et ses collègues à un concert de sa propre Akademie au Burgtheater de Vienne, le 1er avril. Ce concert fut un événement majeur dans la vie musicale viennoise, avec trois symphonies, un concerto pour piano (sans doute le KV 451), trois arias, le quintette et une improvisation de

Mozart. Dans une lettre à son père du 10 avril, il relie le quintette à nos deux concertos:

J'ai écrit deux grands concertos et ensuite un quintette, qui a joui d'un extraordinaire succès; – je le considère moi-même comme la meilleure œuvre que j'ai écrite dans ma vie.

Cette œuvre est la première jamais écrite pour cette combinaison instrumentale et, dans sa liste d'œuvres, Mozart l'intitule quintette avec piano avec accompagnement d'instruments à vent. Certains érudits spéculent sur le genre de cette œuvre: s'agit-il d'un concerto pour piano en réduction, d'une pièce d'*Harmoniemusik* (pour un ensemble de six ou huit instrumentistes à vent) avec piano ajouté ou d'une œuvre de musique de chambre? Même si la partie de piano est bien sûr plutôt soliste, il me semble que les formes et les textures relèvent davantage de la sonate que du concerto ou de l'ensemble à vent; autrement dit, d'une œuvre de musique de chambre. Mozart confie du matériau important et magnifique à chaque instrument, y compris au cor.

Contrairement à la forme sonate-ritournelle modifiée qu'il utilisa dans les concertos, le premier mouvement est écrit dans une forme sonate tout à fait standard. Les introductions lentes étaient souvent

utilisées dans cette forme; c'était le cas depuis les premières symphonies de Haydn et cette œuvre en possède une aussi, suivie d'un *Allegro moderato*. Le *Larghetto* dissipe toute idée de concerto, car le piano passe la majeure partie de son temps à accompagner ou à jouer des arabesques autour des plus belles lignes imaginables des bois. Ce mouvement se trouve en outre dans une sorte de forme sonate, bien que le second sujet soit remplacé par une transition menant à une *codetta* qui finit pas établir la tonalité nécessaire de dominante, fa majeur. Cette transition est l'un des trois passages chromatiques extraordinaires qui distinguent ce mouvement des mouvements lents des deux concertos enregistrés ici: la progression d'une harmonie à la suivante est énigmatique, mais l'objectif est inéluctable. Le deuxième de ces passages se présente dans le développement, et le troisième, à la réexposition, est une version encore plus intense du premier, la tension se résolvant en fin de compte dans la coda à la tonique.

L'*Allegretto* final est un rondo de sonate léger et joyeux comme d'habitude, mais il comporte à nouveau un passage chromatique plus sombre dans le développement en ut mineur. À l'endroit habituel vers la fin du mouvement, on trouve une longue cadence – pas pour le piano, mais plutôt pour les quatre

instruments à vent, le piano jouant un rôle d'accompagnateur du début à la fin. Dans les traditions classiques et romantiques, la cadence est étroitement associée au concerto, mais il ne faut pas oublier que certains compositeurs de la génération précédente, comme C.P.E. Bach, que Mozart admirait beaucoup, prévoyaient souvent des cadences dans leurs sonates – même s'ils les couchaient rarement sur le papier. Une cadence improvisée pour quatre instruments à vent serait difficile à gérer, donc Mozart prit avec pragmatisme le contrôle de cet aspect en écrivant des passages équilibrés pour les quatre instruments et en indiquant *Cadenza in tempo*.

© 2018 Michael O'Loughlin
Traduction: Marie-Stella Pâris

Notes de l'interprète

Un des aspects les plus intéressants à travailler sur une intégrale est de découvrir ce qui lie les œuvres d'un même genre entre elles ou justement ce qui les différencie. Par exemple les concertos pour piano de Beethoven, aussi géniaux qu'ils soient, suivent, somme toute, le même "moule", ont tous à peu la même structure (contrairement à ses sonates ou quatuors par exemple). Ils sont aussi les

directs héritiers de ceux de Mozart car, à part le Quatrième, op. 58, ils ne présentent dans le rapport piano / orchestre aucune situation que Mozart n'ait déjà exploitée. Aussi les concertos de Mozart sont plus inventifs dans leur structure (aucun de concertos de Beethoven n'a de forme en variations) et en traitant le piano comme un *dramatis personae*, les allusions au monde du théâtre et de l'opéra si cher à Mozart enrichissent considérablement les rapports "psychologiques" piano / orchestre.

Le premier mouvement du Concerto en ré majeur, KV 451, est d'une exubérance étonnante. Dès son début avec le fameux rythme pointé que Mozart utilise si souvent à cette période (serait-il porteur d'un sens caché?) nous entrons tout de suite avec ferveur et enthousiasme dans le vif du sujet. J'attire votre attention sur quelques petits détails étonnants dans ce mouvement: par exemple cette tenue dans l'aigu à la flûte à la fin du premier *tutti* [01'50"]. Alors que tout l'orchestre passe à l'accord de dominante, la flûte reste imperturbablement "accrochée" à sa tonique, créant ainsi une dissonance criante et d'un effet presque comique. Ou encore les doubles tierces fugaces à la fin du premier solo de piano [02'27"] comme si Mozart lançait un petit clin d'œil à Clementi, célèbre

pour ses tierces – et que Mozart n’appréciait pas beaucoup. Et aussi cette intervention des vents juste avant les grands accords du piano sonnante comme une “ébauche” du thème que Beethoven écrira vingt ans plus tard dans son Troisième Concerto [03’44”]. À cette liste de passages étonnants on pourrait rajouter le petit dialogue avec les deux hautbois avant la cadence [08’04”]. Le retour de l’orchestre dans la nuance *piano* après la cadence est aussi un effet que Beethoven utilisera plus tard. Mais dans le cas du KV 451 cela éveille l’attention de l’auditeur d’une manière malicieuse car, comme dans le premier *tutti*, nous y entendons à nouveau la flûte désespérément “endormie” sur la tonique qu’elle n’a décidément pas l’intention de quitter!

Afin de rendre le plus effervescent possible la vitalité du final, nous avons, avec mon ami Gábor Takács-Nagy, au cours du mouvement, “expérimenté” quelques effets. Avec le ralentissement prononcé du trille à la fin de la cadence, j’ai voulu renforcer le suspens car la coda qui suit surprend en changeant la mesure, passant de deux à trois temps. Elle met à cet égard les interprètes devant un choix esthétique: jouée à vitesse modérée, en rupture donc avec tout le mouvement, elle prend un caractère de joyeuse danse allemande; jouée rapidement, l’originalité du changement de

mesure s’en trouve accentuée. J’aurais aimé faire entendre les deux versions, comme nous l’avons fait lors d’un concert à Manchester où nous avons bissé le final, pour que l’auditeur puisse choisir selon sa sensibilité laquelle des deux versions le met de meilleure humeur.

Certainement l’un des moins joués des concertos de Mozart, le KV 450 est aussi l’un des plus difficiles, sinon même LE plus difficile pour le soliste. Et pourtant rien n’annonce dans le thème hésitant et léger du début, une partie de piano très virtuose où s’enchaîneront de longs traits de doubles croches aux deux mains. L’*Andante* expose six présentations différentes du thème, d’abord en alternant orchestre et piano seul puis en combinant les deux avec notamment un trille prolongé au piano soutenant une surprenante succession d’harmonies qui s’éloignent vertigineusement de la tonalité principale [04’15”]. Incontestablement c’est dans le final au thème enjoué que Mozart veut faire “suer” le pianiste, pour reprendre la formule qu’il emploie lui-même dans une lettre à son père. Là où généralement dans un mouvement rapide, Mozart écrit un, voire deux passages virtuoses, dans le final du KV 450, toutes les interventions du piano ne sont quasiment que des défis espiègles pour le pianiste. Les formules de croisement de mains sont si particulièrement

inhabituelles et mal commodes que ce serait un tour de force de pouvoir les lire à “prima vista” sans erreurs, ni hésitation, même dans un tempo modéré. Vu sous cet angle on peut peut-être alors comprendre pourquoi ce concerto n’est pas joué si souvent!

Sur le plan purement acoustique, le son produit par un quintette d’instruments à vents (flûte, hautbois, clarinette, basson, cor) est pour moi l’un des plus satisfaisants, des plus harmonieux. Ces merveilleux passages où la ligne mélodique est partagée entre les différents instruments et dialoguent avec le piano, sont devenus de véritables “signatures” des concertos mozartiens. Rien de surprenant donc que Mozart cite lui même avec fierté son Quintette, KV 452, comme son œuvre la plus aboutie écrite jusque là. Et deux cents trente ans après sa création, les modulations hallucinées et si poignantes du mouvement lent suscitent toujours notre émerveillement et admiration émue. Elles nous emmènent dans des états bien complexes et sombres en nous faisant réfléchir sur l’insondable diversité du monde mozartien.

© 2018 Jean-Efflam Bavouzet

Jean-Efflam Bavouzet s’est affirmé depuis longtemps comme l’un des plus remarquables pianistes de sa génération

grâce à des enregistrements couronnés à de nombreuses reprises et à d’éblouissantes prestations en concert. Considéré comme la dernière découverte de Sir Georg Solti, il travaille régulièrement avec des orchestres tels le Cleveland Orchestra, le San Francisco Symphony, le NHK Symphony Orchestra, le BBC Symphony Orchestra, le London Philharmonic Orchestra avec lequel il a entrepris une tournée importante aux États-Unis culminant à Carnegie Hall; il travaille avec des chefs d’orchestre tels Vladimir Ashkenazy, Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Charles Dutoit, Vasily Petrenko, Daniele Gatti, Gábor Takács-Nagy et Sir Andrew Davis entre autres.

Tout aussi actif en récital et dans le domaine de la musique de chambre, Jean-Efflam Bavouzet joue régulièrement au Southbank Centre et au Wigmore Hall de Londres, à la Cité de la musique à Paris, au Concertgebouw et au Muziekgebouw d’Amsterdam, au BOZAR de Bruxelles, au Festival SWR de Schwetzingen, au Conservatoire d’État P.I. Tchaïkovski de Moscou et dans la Salle de concert de la Cité interdite à Pékin.

Particulièrement reconnu pour son activité dans le domaine de l’enregistrement, il a remporté des *Gramophone* Awards pour son

album consacré à des œuvres de Debussy et Ravel avec le BBC Symphony Orchestra et Yan Pascal Tortelier, et pour le quatrième volume de son intégrale des œuvres pour piano de Debussy. Ses interprétations d'œuvres de Debussy et de Ravel lui ont aussi valu deux récompenses du *BBC Music Magazine* et un Diapason d'Or, tandis que le premier volume de sa série consacrée aux sonates pour piano de Haydn a reçu un Choc de l'année de la revue *Classica*. Il vient juste de terminer un important projet d'enregistrement consacré à l'intégrale des sonates de Beethoven, dont le volume 3 lui a valu des critiques exceptionnelles et a été retenu comme CD du mois dans le magazine *Gramophone*. Il a reçu un autre *Gramophone Award* pour son récent enregistrement des cinq concertos pour piano de Prokofiev avec le BBC Philharmonic sous la direction de Gianandrea Noseda. Jean-Efflam Bavouzet enregistre en exclusivité pour Chandos.

Ancien élève de Pierre Sancan au Conservatoire de Paris, en 1987 il a fait ses débuts américains par le biais des Young Concert Artists, à New York. Il dirige des concertos depuis le clavier et a en outre réalisé une transcription pour deux pianos de *Jeux* de Debussy, publiée chez Durand avec un avant-propos de Pierre Boulez. www.Bavouzet.com

Désignée par *The Times* comme "l'orchestre probablement le plus novateur de Grande-Bretagne", et association caritative reconnue d'utilité publique, la **Manchester Camerata** a pour ambition de redéfinir ce que peut faire un orchestre. Seul à porter le nom de la ville, cet orchestre a l'esprit de Manchester qui coule dans ses veines. La Camerata apparaît dans les lieux les plus variés – des salles de concert aux parcs de stationnement – et collabore avec des artistes aussi différents que la superstar du classique Martha Argerich ou les DJs de l'Hacienda. Son directeur musical, le grand musicien hongrois Gábor Takács-Nagy, est reconnu pour son imagination musicale illimitée et ses facultés de communication. Écouter l'orchestre avec Takács-Nagy à la barre c'est faire l'expérience de la musique en haute définition. L'orchestre communique avec les gens de différentes manières, que ce soit par les concerts, en collaborant avec la nouvelle génération ou en améliorant la qualité de vie de personnes atteintes de démence. Son programme novateur "Camerata in the Community" est au cœur de ses ambitions en matière de redéfinition. Couvrant trois domaines spécialisés – les écoles, la santé et la qualité de vie, ainsi qu'un programme pour la jeunesse –, son action est soutenue

par la recherche universitaire, ce qui met en valeur le réel impact des activités de l'orchestre. Le programme ne concerne pas l'apprentissage de la musique; il consiste à utiliser la musique pour permettre aux gens d'opérer un changement positif dans leur propre vie. Le travail croissant de l'orchestre dans le domaine de la démence s'est concrétisé dans une collaboration régulière avec les universités de Manchester et de Lancaster pour explorer de nouveaux domaines de recherche, notamment la création d'un outil permettant de mesurer des expériences en temps réel pour des personnes atteintes de démence – un nouveau domaine d'étude. Les principaux partenaires de la Manchester Camerata sont l'Arts Council d'Angleterre (commission subventionnant la création artistique), les autorités de l'Association des communautés urbaines de Manchester et le Conseil municipal de Manchester. www.manchestercamerata.co.uk

Né à Budapest, **Gábor Takács-Nagy** a commencé ses études de violon à l'âge de huit ans. Étudiant à l'Académie Franz Liszt, il a remporté un premier prix au Concours de violon Jenő Hubay en 1979 et a ensuite poursuivi ses études avec Nathan Milstein. De 1975 à 1992, il a été membre fondateur

et premier violon du fameux Quatuor Takács, jouant avec des artistes comme Lord Menuhin, Sir Georg Solti, Isaac Stern, Mstislav Rostropovitch et Paul Tortelier. En 1996, il a fondé le Trio avec piano Takács, avec lequel il a enregistré des créations mondiales d'œuvres de Franz Liszt, László Lajtha et Sándor Veress; il est considéré comme l'un des plus authentiques défenseurs de la musique hongroise de notre époque et, en 1982, il a reçu le Prix Liszt. En 1998, avec Zoltán Tuska, Sándor Papp et Miklós Perényi, il a créé le Quatuor Mikrokosmos qui a reçu le prix Excellentia du magazine *Pizzicato* pour son enregistrement en 2008 du cycle complet des quatuors à cordes de Bartók.

En 2002, selon une longue tradition musicale hongroise, Gábor Takács-Nagy s'est tourné vers la direction d'orchestre et, en 2006, il est devenu directeur musical du Weinberger Kammerorchester. L'année suivante, il a été nommé directeur musical de l'Orchestre de chambre du Festival de Verbier et, en juin 2011, avec cet orchestre, Martha Argerich et David Guerrier en solistes, il a publié un DVD du Deuxième Concerto pour piano de Beethoven et du Concerto pour piano, trompette et cordes de Chostakovitch. Entre 2010 et 2012, il a été directeur musical de l'Orchestre

symphonique MAV de Budapest et, depuis septembre 2011, de la Manchester Camerata, l'un des meilleurs orchestres de chambre du Royaume-Uni. Il a été nommé principal chef invité de l'Orchestre du Festival de Budapest en septembre 2012 et principal partenaire artistique de l'Irish Chamber Orchestra en janvier 2013. Pédagogue très recherché qui

s'est consacré à la musique de chambre, Gábor Takács-Nagy est professeur de quatuor à cordes à la Haute École de Musique de Genève et titulaire d'une chaire internationale de musique de chambre au Royal Northern College of Music de Manchester. En juin 2012, il s'est vu attribuer le titre de membre *honoris causa* de la Royal Academy of Music de Londres.



The producer, Rachel Smith, with Jean-Efflam Bavouzet and Gábor Takács-Nagy in the control room



1910

Manchester Camerata, with Jean-Efflam Bavouzet and its Music Director, Gábor Takács-Nagy, in Stoller Hall

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs 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.

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.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 / MK21

DPA: 4015

Neumann: U89

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



Yamaha Model CFX nine-foot concert grand piano (serial no. 6410300) courtesy of Yamaha
Piano Technicians: Hiroko Esaki and Jiro Tajika

This recording was supported by Geoffrey Shindler OBE and the Manchester Camerata Trust.



With special thanks to



Recording producer Rachel Smith

Sound engineers Rosanna Fish (KV 452) and Jonathan Cooper (other works)

Assistant engineer Rosanna Fish

Editor Rachel Smith

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venue The Stoller Hall, Hunts Bank, Manchester; 9 – 11 April 2018

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 Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20035

WOLFGANG AMADEUS
MOZART (1756–1791)

- | | | |
|-----|--|----------|
| 1-3 | Concerto, KV 451 (1784)
in D major • in D-Dur • en ré majeur
for Piano and Orchestra | 22:24 |
| 4-6 | Concerto, KV 450 (1784)
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
for Piano and Orchestra | 24:39 |
| 7-9 | Quintet, KV 452 (1784)*
in E flat major • in Es-Dur • en mi bémol majeur
for Piano, Oboe, Clarinet, Horn, and Bassoon | 23:31 |
| | | TT 71:03 |

© 2018 Chandos Records Ltd

© 2018 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester • Essex • England

With special thanks to



Jean-Efflam Bavouzet piano

Manchester Camerata

Rachael Clegg oboe*

Fiona Cross clarinet*

Naomi Atherton horn*

Ben Hudson bassoon*

Adi Brett leader

Gábor Takács-Nagy



MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 3 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20035

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 3 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20035