

**CHANDOS**

# MOZART

Piano Concerto No. 20 in D minor, KV 466

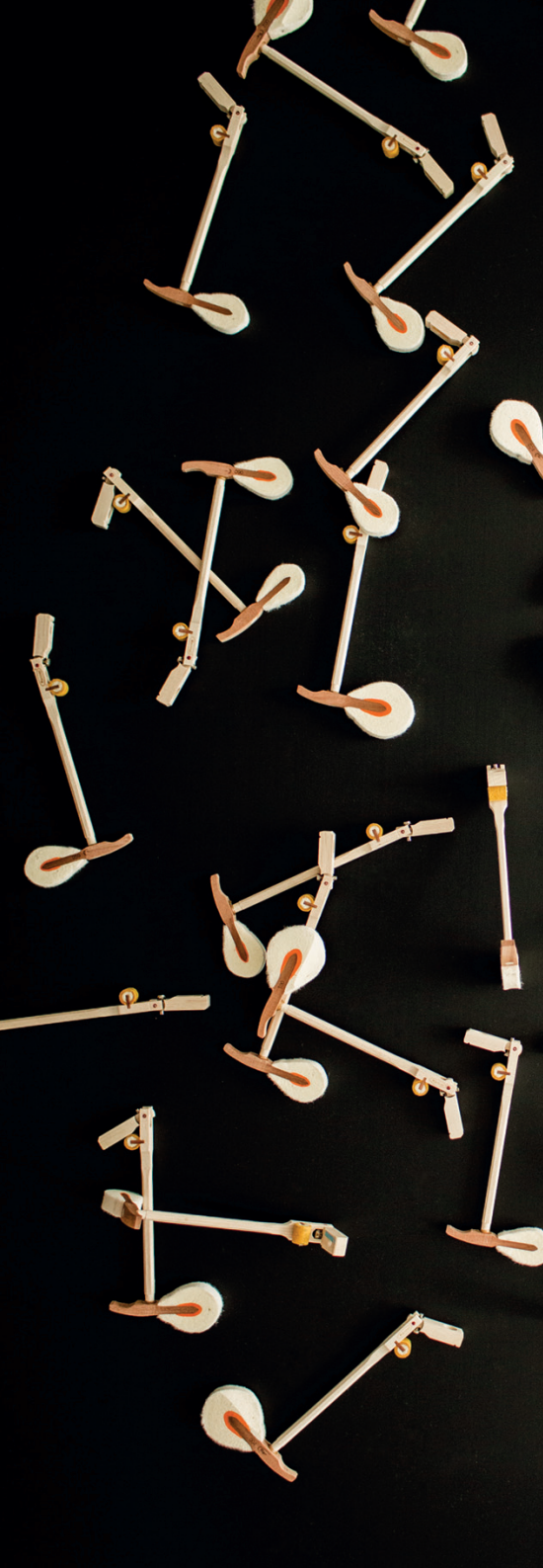
Piano Concerto No. 21 in C major, KV 467

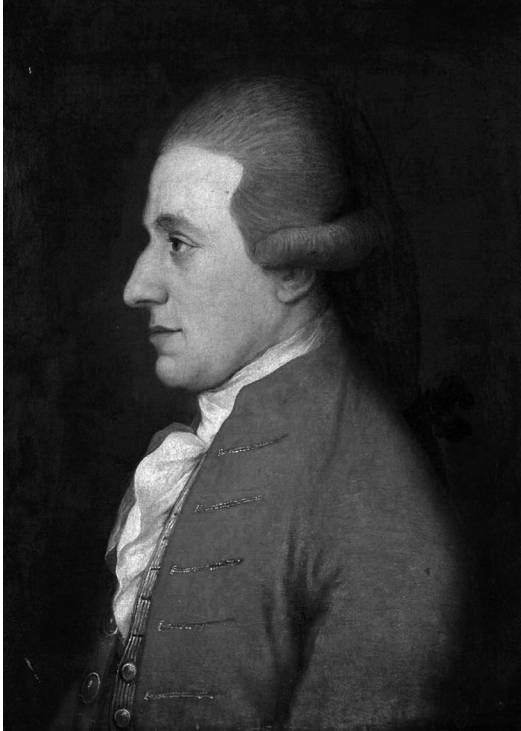
Overture to 'Don Giovanni', KV 527



**JEAN-EFFLAM  
BAVOUZET**

Manchester Camerata  
Gábor Takács-Nagy





Anonymous portrait, known as the Hagenauer Mozart / Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Wolfgang Amadeus Mozart, 1780s

## Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

|   |   |              |
|---|---|--------------|
|   | <b>Concerto (No. 21), KV 467 (1785)*</b>  | <b>28:06</b> |
|   | in C major • in C-Dur • en ut majeur<br>for Piano and Orchestra                           |              |
| 1 | Allegro maestoso<br>Cadenza: Friedrich Gulda  | 14:37        |
| 2 | Andante   | 6:40         |
| 3 | Allegro vivace assai<br>Cadenzas: Friedrich Gulda   | 6:48         |
| 4 | <b>Overture to 'Don Giovanni', KV 527 (1787)</b>  | <b>5:54</b>  |
|   | in D minor / major • in d-Moll / D-Dur • en ré mineur / majeur<br>Andante – Molto allegro |              |

**Concerto (No. 20), KV 466 (1785)\*** **31:08**  
in D minor • in d-Moll • en ré mineur  
for Piano and Orchestra

5 Allegro 14:26  
Cadenza: Ludwig van Beethoven

6 Romance 8:58

7 Allegro assai 7:42  
Cadenza: Ludwig van Beethoven

**TT 65:08**

**Jean-Efflam Bavouzet** piano\*  
**Manchester Camerata**  
Adi Brett leader  
Gábor Takács-Nagy

Jean-Efflam Bavouzet

© Benjamin Eslovet Photography



### **Mozart, made in Manchester**

'Mozart, made in Manchester' is a unique artistic & 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 & alliance inspired by Gábor Takács-Nagy, Manchester Camerata and 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 being paired with Mozart's less well known and extraordinary Opera Overtures. It's a first to be recorded in Manchester – a remarkable legacy (and virtuosic partnership).



## Mozart: Piano Concertos, KV 466 and KV 467 / Overture to 'Don Giovanni'

---

### Introduction

The contribution by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 228 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 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 his 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 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. Both finished in February 1785, the two concertos on this disc are among his most performed and celebrated, though for different reasons.

### Piano Concerto (No. 20) in D minor, KV 466

Mozart entered the Piano Concerto in D minor, KV 466 into his personal catalogue, the *Verzeichnis*, on 10 February 1785, and performed it in the Mehlgrube in Vienna the very next day. On that day his father, Leopold, arrived for the performance, and wrote to Mozart's sister, Nannerl, that there was no time to rehearse the rondo, as the copyist was still working on it. In an endorsement of the quality of Mozart's musicians, Leopold wrote that

they performed splendidly. Probably because of his haste, Mozart wrote no cadenzas for it, though he would certainly have improvised them at the performance. Beethoven wrote two cadenzas for the concerto (performed on this disc) and played it at a benefit concert in Vienna for Mozart's widow, Constanze, in 1795; it was first published the following year.

The concerto opens with one of Mozart's most arresting, even disturbing, themes. Although Mozart had previously written about thirty-five concertos, this was his first concerto in a minor key, and one of only two in his entire concerto oeuvre. The nervous, syncopated opening string figures in D minor, having no melodic content at all, sound like an accompaniment to something else, but in the third bar they are revealed as part of the actual theme. Like a lost soul seeking redemption, it continues restlessly for fifteen bars before arriving at a triumphant *tutti* D minor chord. Had the work been a symphony, which would typically open an eighteenth-century concert, this chord would have been at the beginning. Also thematic, the short, rising bass figures add considerably to the drama and tension. The second subject, in the woodwinds, commencing surprisingly in F major rather than D minor, provides the expected contrast: it shows typically

Mozartian cheerfulness. The piano enters with yet another theme, the mood of which is different again but the intervals of which are based on the second subject. Indeed, a similar cell motive (a minor sixth descending followed by a semitone ascending to the tonic) can be found throughout the concerto, especially in the finale.

The *Romance* also commences with one of Mozart's most memorable themes, entirely classical in its simplicity and charm. This is the first time Mozart has opened a slow movement with the solo piano, but it would not be the last. Although the title 'Rondo' is reserved for fast movements, this movement is, like many slow movements by Mozart, in rondo form, ABACA. As usual, the 'A' sections are never repeated identically. The second contrasting section, 'C', is an example of differing moods in minor keys. Whereas the D minor theme of the first movement portrayed insecurity and perhaps menace, this virtuosic G minor section shows more straightforward rage: *Sturm und Drang* (storm and stress) at its purest. The coda reminds us that it is no longer adequate to see the Mozartian concerto as either a dialogue or a contest between two *dramatis personae*, as many authors since Heinrich Christoph Koch in 1793 have done; there are often three



equally important protagonists, namely the woodwinds, the strings, and the soloist.

Like most of Mozart's concertos, KV 466 ends with a rondo – at least that is how Leopold described it. However, a rondo is not always a simple structure such as the one described above. This one has elements of sonata form infused into the rondo structure, in particular a development section after the return of the first section. The movement opens, also in the solo piano part, with a fast rising D minor arpeggio which we could call a Mannheim Rocket, an attention-getting figure exported from the famous Mannheim orchestra, which Mozart knew well, having visited it as a child in 1763 and again in 1777. When the orchestra joins in, the fast repeated notes in the strings recall the stormy urgency of the G minor section in the previous movement. The second theme, again in the solo piano, restores calm. The charming codetta, which twice delineates the sections of the movement, is extended after the final cadenza to a rather long coda which brings the concerto to a cheerful conclusion in D major.

**Piano Concerto (No. 21) in C major,  
KV 467**

Although the Piano Concerto in C major,

KV 467 stands on its own merits, its fame was only enhanced when the director Bo Widerberg made the inspired choice of its wistful, bittersweet slow movement for the soundtrack of his 1967 tragic film *Elvira Madigan*. The concerto has proved more enduring than the film, but the name has stuck to it. Mozart performed it on 10 March 1785 in the Burgtheater in Vienna. Leopold describes vividly Wolfgang's hectic schedule at the time: as he gave concerts every day, taught and networked, it is amazing that Mozart still found time to compose and practise.

The first movement brings a return to the march-like style of the Vienna concertos of the previous year (see CHAN 10929, CHAN 10958, and CHAN 20035). Announced quietly in octaves by the strings alone, the first and most significant theme of the movement is soon interrupted by a characteristic dotted march rhythm in the full wind section, with trumpets and drums. Mozart hints several times at a fugal treatment of the main theme, but he never allows the fugue to develop fully, as he did in symphonic movements.

The slow movement can probably best be described as a sonata form, but without the complexity and inherent contrasts which

belong to that form when it is found in outer movements. Its approximately seven minutes unfold one of Mozart's most perfectly rounded, unified, and breathtakingly beautiful statements. It has two main themes, both of which maintain the gentlest rhythmic tension throughout: between the incessant pulsating triplets in the inner string parts or the piano left hand, and the rhythmically disparate melody in the violins or the right hand. Sadly, we shall never know how Mozart played this. We do know that he wrote to Leopold in 1777 that other players could not understand how he kept strict tempo in the left hand while allowing the right hand rhythmic flexibility. This fluid dislocation of the hands was employed by pianists throughout the nineteenth and early twentieth centuries, before being replaced by the more precise renditions of the modern style. Widerberg would have been attracted not only by this inherent rhythmic tension, but also by the poignant dissonances throughout the main theme.

After the quiet pain of the *Andante*, the jolly finale, *Allegro vivace assai*, brings release. It is a sonata rondo, but each section is quite miniature and the whole movement has a childlike innocence which seems entirely appropriate to the key of C major. The

movement as a whole lasts less than seven minutes, of which the statement of the main idea takes six seconds; and the fact that this tiny theme commences with a section of the chromatic scale does not make it any less cheerful.

#### **Overture to 'Don Giovanni', KV 527**

According to his *Verzeichnis*, Mozart finished *Don Giovanni* on 28 October 1787, some two and a half years after the concertos on this disc. He referred to it as an *opera buffa*, or comic opera. It is not particularly funny, but nor is it a tragic *opera seria*. After all, the death at the end is only that of the eponymous villain. Again, the ink was hardly dry on the overture when the opera was performed in Prague the next day. The choice of the overture for this disc is serendipitous, as its two sections seem to mirror the two concertos. The extended introduction is in D minor, the same key as that of KV 466. Its disturbed, portentous mood is quite similar to that of the concerto's first movement, and Mozart uses syncopations here to increase the tension, as he did in the concerto. Any resemblance between the cheerful sonata form second section in D major and the C major concerto is perhaps less obvious, but it is marked *Molto allegro*, a bright tempo

similar to that of the finale of KV 467. Like the first movement of the concerto, the overture provides many fugal entries in its cheerful contrapuntal texture. This fugal treatment applies especially to the third main theme, a dramatic descending scale which appears after the conspicuously rising themes of both the first and second subjects. It might prepare us for the descent of Don Giovanni into the flames of hell, following his chilling final confrontation with the ghost of the murdered Commendatore. The overture proper ends in D major on a positive note: order will be restored and evil deeds justly punished, in this case by supernatural intervention. However, Mozart added a short modulatory transition, generally not performed in concerts and not performed here. It ends on a quiet questioning dominant chord, lacking finality but allowing the opera to commence immediately in F major.

© 2019 Michael O'Loughlin

#### **A note by the performer**

The two concertos recorded here, KV 466 and KV 467, are among the most played, best known, and most universally beloved piano concertos of the entire repertoire. Musicians and music lovers alike harbour passionate

feelings, and very personally nuanced interpretative convictions and expectations, in relation to this music. For these reasons I prefer at the moment to limit my notes to two personal remarks and let the music speak for itself.

The D minor Concerto, the first of only two concertos in a minor key, written and first performed by Mozart in just a few days in February 1785, has an unexpectedly charming *Romance* between the two dramatic and tumultuous outer movements. The feverishly emotional middle section, in G minor, revolves around a melodic line alternating between the higher and the lower register but, interestingly, always played by the left hand, thus blurring a line between monologue and dialogue. A recurrent motive of a few notes from this melodic line became a centre of interest to me (see Illustration 1).

This small motive resonates with memories of the past and also points to the future! Mozart had transcribed fugues from the *Wohltemperirtes Clavier* not long before writing this concerto and Bach's music was constantly present in his life. Did he know and remember a particular place in the St John Passion? There the motive is even smaller, occurring only once. But the musical gesture and the emotional content seem to

me very similar (see detail from No. 55, in Illustration 2).

And how can one not hear the similarity in the *Prestissimo possibile* movement of Schumann's Sonata, Op. 14? This is a more extended variant, now embedded in a real dialogue. Was Schumann aware of the now three-fold occurrence? (See bars 302 – 306 in Illustration 3.) For me the arch is soaring between 1724 and 1836, with Mozart in the middle, in 1785, looking both ways.

The C major Concerto represents a fascinating *souvenir*, ever alive, of hearing Friedrich Gulda with the Vienna State Opera Orchestra under Hans Swarowsky. I have already mentioned this experience, at the time of the recording of Concertos by Haydn (CHAN 10808). Now I should like to return briefly to the revelation arising from playing the second movement's piano part. We know how Mozart insisted on a very regular accompaniment and on letting the melody 'speak' above it. The way in which Gulda plays the melody in the right hand in this movement, known almost to the point of saturation, is possibly the way Mozart himself would have played it. It pits the melody in improvisatory freedom against the rigorously maintained triplets in the left-hand accompaniment, which is reinforced by the

similarly strict orchestral motion. The effect is stunning, as we hear the free-floating, gently soaring melody, which will not confine itself within the usual metric boundaries yet is still contained within a greater *whole*. When the codetta of the last six bars arrives, played by all in perfect rhythmic unison, the feeling is one of soaring into the skies.

Drawing inspiration from his example and turning an attentive ear toward this way of playing were certainly an immense pleasure, and I should like the result to serve, as well, as a salute to the memory of the unique musician who was Friedrich Gulda.

© 2019 Jean-Efflam Bavouzet

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

'Probably Britain's most adventurous orchestra', according to *The Times*, **Manchester Camerata** is redefining what an orchestra can do. Famous for innovation, it pops up in all sorts of places, from concert halls to care homes. Gábor Takács-Nagy, its Music Director and conductor, and one of the finest musicians on the planet, is a magnet for international artists; hence its collaborators range from classical superstars such as Martha Argerich to the iconic band New Order. It opened the Pyramid Stage at Glastonbury in collaboration with the Hacienda DJs. A Registered Charity, the orchestra is at the forefront of music-led dementia research, its pioneering community programme helping

to promote social change in its communities. It bears the name of Manchester consciously and believes passionately in making music with the community of which it is a vital part. The programme Camerata in the Community is not about learning music, it is about using music to enable people to make positive change in their own lives. The orchestra is developing ground-breaking research and evaluation to measure the impact of its work, highlighting the quality of the projects for people with dementia, other mental health issues, and young people in schools across the North of England. In partnership with The University of Manchester, Robyn Dowlen, PhD and a member of the orchestra, is pioneering a tool to measure the 'in-the-moment' impacts of its work for people with dementia, a new field of study. A leader in the effort to share best practice across the globe, the orchestra recently visited Japan to bring its unique approach in music therapy to care homes in Osaka. Principal supporters of Manchester Camerata include Arts Council England, the Association of Greater Manchester Authorities, and Manchester City Council. [www.manchestercamerata.co.uk](http://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 Excellentia 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.





Illustration /Abbildung 1

Da nun Je-sus sei-ne Mut-ter sa-he und den Jün-ger da-bel

Jesus.  
stehen, den er lieb hat-te, spricht er zu seiner Mutter: Weib! sie-he, das ist dein

Evangelist. Jesus.  
Sohn. Darnachsprich Jünger: Sie-he, das ist dei-ne Mutter!

56. Choral.  
Stun - de, sei-ne Mutter

Illustration /Abbildung 2

47

The image shows a page of handwritten musical notation, likely a piano score, with several measures of music. The page is numbered '47' in the top right corner. The notation is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a 3/4 time signature. The score is divided into systems, with measure numbers 297, 300, 303, and 306 visible. The notation includes treble and bass staves with various notes, rests, and dynamic markings. Handwritten annotations in blue ink are present: '45. A.' and 'p marcato' above the first system; '52' and 'Pedale' below the first system; 'ppp' and '(pp)' below the second system; 'TO?' below the second system; '45' and '3' above the third system; 'molto crescendo' below the third system; and '>' and 'vivoacissimo' below the fourth system. A hand is visible in the lower-left quadrant, with the index finger pointing to a specific note in the third system.

Illustration / Abbildung 3

## Mozart: Klavierkonzerte KV 466 und KV 467 / Ouvertüre zu “Don Giovanni”

---

### Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 228 Jahren seit seinem Tod zur Freude der Menschheit geleistet hat, ist von unschätzbare Größe. Sein Œuvre weist in jedem zu seiner Zeit gängigen vokalen und instrumentalen Genre außerordentliche Werke auf, seien es erhabene Messen, anzüglichliche 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 Vorherschaubarkeit 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 einbezog. Die Konzerte dieser Einspielung, die beide im Februar 1785 fertiggestellt wurden, gehören zu seinen am häufigsten aufgeführten und berühmtesten, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen.

**Klavierkonzert (Nr. 20) in d-Moll KV 466**  
Mozart fügte das Klavierkonzert in d-Moll KV 466 am 10. Februar 1785 zu seinem

persönlichen Katalog, dem *Verzeichnis*, hinzu und führte es direkt am nächsten Tag in der Mehlgrube in Wien auf. Sein Vater Leopold reiste am gleichen Tag für die Aufführung an und schrieb an Mozarts Schwester Nannerl, dass es keine Zeit gab, das Rondo zu proben, da der Kopist noch daran arbeitete. In Anerkennung der Qualität von Mozarts Musikern schrieb Leopold, dass sie vorzüglich musiziert hätten. Wahrscheinlich aufgrund der Eile schrieb Mozart keine Kadenzen dazu, obwohl er sie sicherlich während der Aufführung improvisiert haben wird. Beethoven schrieb dann zwei Kadenzen für das Konzert (in dieser Einspielung zu hören) und spielte es 1795 in Wien bei einem Benefizkonzert für Mozarts Witwe Constanze; es wurde im folgenden Jahr erstveröffentlicht.

Das Konzert beginnt mit einem der fesselndsten, ja verstörendsten Themen Mozarts. Obwohl er zuvor etwa fünfunddreißig Konzerte geschrieben hatte, war dies sein erstes in einer Moll-Tonart und dabei eins von nur zweien in seinem gesamten Konzert-Œuvre. Die nervösen, synkoptierten eröffnenden Streicherfiguren in d-Moll, die überhaupt keinen melodischen Inhalt haben, klingen wie eine Begleitung zu etwas anderem, entpuppen sich jedoch im dritten

Takt als Teil des eigentlichen Themas. Wie eine verlorene Seele auf der Suche nach Erlösung setzt dieses sich fünfzehn Takte lang rastlos fort, bis es einen triumphalen d-Moll-Akkord im Tutti erreicht. Wäre das Werk eine Sinfonie gewesen, wie es für den Beginn einer Konzertveranstaltung im achtzehnten Jahrhundert üblich war, so hätte dieser Akkord am Anfang gestanden. Die ebenfalls thematischen, kurzen aufsteigenden Bassfiguren tragen erheblich zur Dramatik und Spannung bei. Das zweite Thema in den Holzbläsern, das überraschenderweise in F-Dur statt in d-Moll beginnt, bietet den erwarteten Kontrast: Es zeigt für Mozart typische Heiterkeit. Das Klavier setzt mit einem weiteren neuen Thema ein, dessen Stimmung wiederum anders ist, während seine Intervalle jedoch auf dem zweiten Thema basieren. Tatsächlich findet sich eine ähnliche motivische Zelle (eine fallende kleine Sexte, auf die ein zur Tonika aufsteigender Halbton folgt) das ganze Konzert hindurch, besonders im Finale.

Die *Romance* beginnt ebenfalls mit einem von Mozarts unvergesslichsten Themen, das in seiner Schlichtheit und seinem Charme ganz und gar klassisch ist. Mozart eröffnet hier zum ersten, aber nicht zum letzten Mal einen langsamen Satz mit dem Solo-Klavier.

Obwohl der Titel "Rondo" schnelleren Sätzen vorbehalten ist, steht dieser Satz doch, wie viele von Mozarts langsamen Sätzen, in Rondo-Form, also ABACA. Wie üblich werden die A-Teile nie identisch wiederholt. Bei dem zweiten kontrastierenden Teil (C) handelt es sich um ein Beispiel für unterschiedliche Stimmungen in Moll-Tonarten. Während das d-Moll-Thema im ersten Satz Unsicherheit und vielleicht Bedrohung abbildete, zeigt dieser virtuose Abschnitt in g-Moll eindeutigere Rage: Sturm und Drang in seiner reinsten Form. Die Coda erinnert daran, dass es nicht länger ausreicht, die Konzerte Mozarts entweder als Dialog oder als Wettbewerb zwischen zwei *dramatis personae* zu betrachten, wie es viele Autoren seit Heinrich Christoph Koch im Jahr 1793 getan haben; vielmehr gibt es oft drei gleich wichtige Protagonisten, nämlich die Holzbläser, die Streicher und das Soloinstrument.

Wie die meisten von Mozarts Konzerten endet auch KV 466 mit einem Rondo – zumindest beschrieb Leopold es so. Ein Rondo hat jedoch nicht immer eine so einfache Struktur wie die oben wiedergegebene. Hier sind in die Rondo-Struktur Elemente der Sonatenhauptsatzform eingefügt, insbesondere ein Durchführungsabschnitt

nach der Wiederkehr des ersten Teils. Der Satz beginnt, auch im Solo-Klavier, mit einem schnellen, aufsteigenden d-Moll-Arpeggio, welches man als Mannheimer Rakete bezeichnen könnte, eine aufsehenerregende musikalische Figur, importiert von dem berühmten Mannheimer Orchester, das Mozart durch Besuche in seiner Kindheit 1763 und dann noch einmal 1777 wohlbekannt war. Wenn das Orchester einstimmt, erinnern die schnell wiederholten Töne in den Streichern an die stürmische Dringlichkeit des g-Moll-Abschnitts im vorhergehenden Satz. Das zweite Thema, abermals im Solo-Klavier, stellt wieder Ruhe her. Die charmante Codetta, die zweimal die Abschnitte des Satzes umreißt, wird nach der letzten Kadenz zu einer recht langen Coda ausgeweitet, welche das Konzert einem heiteren Abschluss in D-Dur zuführt.

#### **Klavierkonzert (Nr. 21) in C-Dur KV 467**

Obwohl das Klavierkonzert in C-Dur KV 467 auch für sich allein Bestand hat, steigerte der Regisseur Bo Widerberg seinen Ruhm noch, indem er die glückliche Idee hatte, den wehmütigen, bittersüßen langsamen Satz des Konzerts für den Soundtrack seines tragischen Films *Elvira Madigan* aus dem Jahr 1967 auszuwählen.

Das Konzert hat sich als beständiger als der Film erwiesen, doch der Name blieb haften. Mozart spielte es am 10. März 1785 im Burgtheater in Wien. Leopold beschreibt anschaulich Wolfgangs hektischen Terminplan jener Zeit: Da er jeden Tag konzertierte, außerdem unterrichtete und Beziehungen knüpfte, ist es erstaunlich, dass er überhaupt noch Zeit zum Komponieren und Üben fand.

Im ersten Satz kehrt der an einen Marsch erinnernde Stil der Wiener Konzerte des Vorjahrs zurück (siehe CHAN 10929, CHAN 10958 sowie CHAN 20035). Das erste und wichtigste Thema des Satzes, leise und in Oktaven von den Streichern allein angekündigt, wird bald von einem charakteristischen punktierten Marsch-Rhythmus in den gesamten Bläsern, mit Trompeten und Pauken, unterbrochen. Mozart deutet mehrmals eine fugenartige Behandlung des Hauptthemas an, erlaubt es jedoch der Fuge nie, sich voll zu entfalten – anders als in sinfonischen Sätzen.

Der langsame Satz lässt sich wohl am besten als Sonatenhauptsatz beschreiben, jedoch ohne die Komplexität und die zu dieser Form gehörenden Kontraste, wenn sie in Außensätzen zu finden ist. In den etwa sieben Minuten seiner Dauer entfaltet

sich eine von Mozarts am perfektsten abgerundeten, geschlossenen und atemberaubend schönen musikalischen Aussagen. Der Satz hat zwei Hauptthemen, die beide durchgehend die sachtsten rhythmischen Spannungen aufrechterhalten, und zwar zwischen den unaufhörlich pulsierenden Triolen der inneren Streicherstimmen oder der linken Hand des Klaviers und der rhythmisch anders gearteten Melodie in den Violinen oder der rechten Hand. Leider wird man nie erfahren, wie Mozart dies gespielt hat. Man weiß jedoch, dass er 1777 an Leopold schrieb, andere Pianisten könnten nicht verstehen, wie es ihm gelänge, das strenge Tempo der linken Hand durchzuhalten und gleichzeitig der rechten Hand rhythmische Flexibilität zu erlauben. Diese fließende Entkoppelung der Hände wurde von Pianisten im gesamten neunzehnten sowie Anfang des zwanzigsten Jahrhunderts praktiziert, bis die präziseren Interpretationen des moderneren Stils sie ablösten. Was Widerberg an dieser Musik angezogen haben mag, war wohl nicht nur die ihr innewohnende rhythmische Spannung, sondern auch die das Hauptthema durchziehenden eindringlichen Dissonanzen.

Nach dem stillen Schmerz des *Andante* sorgt das gut gelaunte Finale *Allegro vivace*



*assai* für Befreiung. Es handelt sich um ein Sonaten-Rondo, doch jeder Abschnitt ist recht miniaturhaft und der gesamte Satz besitzt eine kindliche Unschuld, die vollkommen zu der Tonart C-Dur zu passen scheint. Der Satz dauert im Ganzen weniger als sieben Minuten, von denen die Vorstellung der Hauptidee sechs Sekunden beansprucht. Der Umstand, dass dieses winzige Thema mit einem Abschnitt der chromatischen Tonleiter beginnt, macht es nicht weniger fröhlich.

#### Ouvertüre zu "Don Giovanni" KV 527

Laut seinem *Verzeichnis* vollendete Mozart *Don Giovanni* am 28. Oktober 1787, also gut zweieinhalb Jahre nach den Konzerten dieser Einspielung. Er bezeichnete das Werk als *opera buffa*, oder komische Oper. Besonders lustig ist sie nicht, aber auch keine tragische *opera seria*. Schließlich stirbt am Ende nur der namensgebende Bösewicht. Wieder einmal war die Tinte der Ouvertüre kaum trocken, als die Oper am folgenden Tag in Prag uraufgeführt wurde. Die Wahl der Ouvertüre für diese CD ist ein Glücksfall, da ihre beiden Abschnitte die beiden Konzerte widerzuspiegeln scheinen. Die ausgedehnte Einleitung steht in d-Moll, also der gleichen Tonart wie KV 466. Ihre beunruhigte, unheilvolle Stimmung ist der des ersten

Satzes des Konzerts recht ähnlich, und Mozart benutzt wie schon in dem Konzert auch hier Synkopierungen, um die Spannung zu steigern. Eine Ähnlichkeit zwischen dem fröhlichen, als Sonatenhauptsatz angelegten zweiten Abschnitt in D-Dur und dem Konzert in C-Dur ist vielleicht weniger augenfällig, doch seine Tempobezeichnung ist *Molto allegro*, also ein heiteres Tempo, vergleichbar mit dem des Finales von KV 467. Wie der erste Satz des Konzerts liefert auch die muntere kontrapunktische Textur der Ouvertüre viele fugenartige Einsätze. Diese fugierte Behandlung betrifft besonders das dritte Hauptthema, eine dramatische fallende Tonleiter, die nach den auffällig steigenden Verläufen des ersten und zweiten Themas auftaucht. Es mag den Hörer auf den Höllensturz Don Giovannis nach seiner schaurigen letzten Konfrontation mit dem Geist des ermordeten Commendatore vorbereiten. Die Ouvertüre an sich endet in D-Dur in positiver Stimmung: Die Ordnung wird wiederhergestellt und böse Taten gerecht bestraft, in diesem Fall durch übernatürliches Eingreifen. Mozart fügte jedoch eine kurze modulierende Überleitung hinzu, die generell im Konzert und auch hier nicht gespielt wird. Sie endet auf einem leisen fragenden Dominantakkord, dem Endgültigkeit fehlt,

der es jedoch der Oper erlaubt, sofort in F-Dur zu beginnen.

© 2019 Michael O’Loughlin

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

#### Anmerkungen des Interpreten

Die beiden hier eingespielten Konzerte, KV 466 und KV 467, gehören zu den meist gespielten, bekanntesten und allgemein beliebtesten Klavierkonzerten des gesamten Repertoires. Sowohl Musiker als auch Musikliebhaber hegen dieser Musik gegenüber leidenschaftliche Gefühle sowie in höchstem Maße persönlich differenzierte Überzeugungen und Erwartungen, was ihre Interpretation angeht. Daher ziehe ich es im Moment vor, mich auf zwei persönliche Anmerkungen zu beschränken und die Musik für sich selbst sprechen zu lassen.

Das d-Moll-Konzert, das erste von nur zwei Konzerten in einer Moll-Tonart und von Mozart in nur wenigen Tagen im Februar 1785 geschrieben und uraufgeführt, weist zwischen zwei dramatischen und ungestümen Außensätzen eine unerwartet anmutige *Romance* auf. Der febrig emotionale Mittelteil in g-Moll umkreist eine melodische Linie, die zwischen hohem und tiefem Register alterniert, jedoch

interessanterweise immer von der linken Hand gespielt wird, und damit die Grenze zwischen Monolog und Dialog verwischt. Ein wiederkehrendes, aus nur ein paar Tönen dieser melodischen Linie bestehendes Motiv wurde für mich von zentralem Interesse (siehe Abbildung 1).

In diesem kleinen Motiv klingen Erinnerungen an die Vergangenheit wider, und es weist ebenfalls in die Zukunft! Mozart hatte nicht lange vor der Komposition dieses Konzerts Fugen aus dem *Wohltemperierten Clavier* transkribiert, und die Musik Bachs war in seinem Leben ständig präsent. Kannte er und erinnerte er sich an eine bestimmte Stelle in der Johannes-Passion? Dort ist das Motiv noch kleiner und kommt nur einmal vor. Doch der musikalische Gestus sowie der emotionale Inhalt scheinen mir sehr ähnlich (siehe Ausschnitt aus Nr. 55, Abbildung 2).

Und wie kann man die Ähnlichkeit im Satz *Presto possibile* von Schumanns Sonate op. 14 überhören? Hier handelt es sich um eine ausgedehntere Variante, die jetzt in einen echten Dialog eingebettet ist. War sich Schumann dieses jetzt dreifachen Auftretens bewusst? (Siehe Takte 302 – 306, Abbildung 3.) Für mich erstreckt sich der Bogen von 1724 bis 1836, mit Mozart in der Mitte, der 1785 in beide Richtungen blickt.

Das C-Dur-Konzert stellt eine faszinierende, stets lebendige Erinnerung an eine Aufführung mit Friedrich Gulda und dem Orchester der Wiener Staatsoper unter Hans Swarowsky dar. Ich habe dieses Erlebnis bereits anlässlich der Einspielung der Konzerte Haydns (CHAN 10808) beschrieben. Nun würde ich gerne kurz auf die Erkenntnis zurückkommen, die mir aus dem Spiel des Klavierparts des zweiten Satzes erwuchs. Wir wissen, dass Mozart auf einer sehr gleichmäßigen Begleitung bestand und gleichzeitig darauf, die Melodie darüber "sprechen" zu lassen. Die Art und Weise, wie Gulda die rechte Hand in diesem, fast bis zum Überdruß bekannten Satz spielt, ist möglicherweise genauso, wie Mozart sie selbst gespielt hätte. Sie stellt die Melodie in improvisatorischer Freiheit den rigoros durchgehaltenen Triolen der Begleitung in der linken Hand gegenüber, die durch eine

ähnlich strikte Orchesterbewegung noch verstärkt wird. Der Effekt, wenn man die frei fließende, sich sanft in die Höhe schwingende Melodie hört, die sich nicht auf die üblichen metrischen Begrenzungen beschränkt und doch in einem größeren Ganzen geborgen bleibt, ist überwältigend. Wenn die Codetta der letzten sechs Takte erscheint, die von allen im perfekten rhythmischen Unisono gespielt wird, hat man das Gefühl, gen Himmel emporzusteigen.

Mich von seinem Beispiel inspirieren zu lassen und dieser Art zu spielen ein aufmerksames Ohr zuzuwenden, war wahrhaftig eine große Freude, und ich möchte das Resultat auch als eine Ehrenbezeugung an das Andenken des einzigartigen Musikers Friedrich Gulda verstanden wissen.

© 2019 **Jean-Efflam Bavouzet**  
Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh



Gábor Takács-Nagy

Jonathan Keenan

## Mozart: Concertos pour piano, KV 466 et KV 467 / Ouverture de “Don Giovanni”

---

### Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) au bonheur de l’humanité, à la fois pendant sa courte vie et tout au long des 228 années qui se sont écoulées depuis son décès, est inestimable. 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 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 plaisante, donnant 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, de ses marches et même de ses symphonies au caractère plus léger, cette symétrie peut conduire à une légère prédictibilité, mais ses concertos pour

piano sont des œuvres inspirées sur lesquelles Mozart fonda sa réputation à la fois comme compositeur et comme interprète.

Aucun autre compositeur de la période classique n’a contribué de manière aussi significative au genre du concerto: Mozart écrivit des œuvres pour toute la famille des bois, pour cor, pour violon, pour divers groupes de solistes et, surtout, vingt-sept concertos pour piano qui ont jalonné sa carrière, de 1767 à son décès. Il est remarquable de voir comment Mozart intégra dans ces œuvres des sujets issus d’autres genres dans lesquels il excellait, comme l’opéra, le lied, la fugue, la marche militaire et l’*Harmoniemusik*, divertissement d’extérieur pour harmonies. Les deux concertos repris sur ce disque, tous deux achevés en février 1785, sont parmi les plus célèbres et les plus exécutés, pour des raisons différentes toutefois.

### Concerto pour piano (no 20) en ré mineur, KV 466

Mozart introduisit le Concerto pour piano en ré mineur, KV 466, dans son catalogue

personnel, le *Verzeichniss*, le 10 février 1785, et le joua au Mehlgrube à Vienne le lendemain. Ce jour-là, son père, Leopold, arrivant au concert, écrivit à la sœur de Mozart, Nannerl, que le temps avait manqué pour répéter le rondo, le copiste étant encore occupé à y travailler. Reconnaisant la qualité des musiciens de Mozart, Leopold nota ensuite qu'ils avaient joué magnifiquement. Dans sa hâte sans doute, Mozart ne composa pas de cadences pour le concerto, mais il les aura sûrement improvisées en cours d'exécution. Beethoven composa deux cadences pour le concerto (reprises sur ce disque) et le joua lors d'un concert de bienfaisance à Vienne pour la veuve de Mozart, Constanze, en 1795; cette version fut éditée l'année suivante.

Le concerto commence par l'un des thèmes les plus saisissants, inquiétants même, du compositeur. Mozart avait déjà écrit environ trente-cinq concertos, mais celui-ci était le premier en mineur, et il n'en composa qu'un seul autre en mineur ensuite. Les motifs introductifs agités, syncopés aux cordes, en ré mineur, qui n'ont aucun contenu mélodique, ressemblent à l'accompagnement d'une autre musique, mais dans la troisième mesure, ils apparaissent comme faisant partie du thème lui-même. Comme une âme en perdition en quête de rédemption,

la musique poursuit son cours sans relâche pendant quinze mesures avant d'aboutir à un triomphant accord tutti en ré mineur. Si l'œuvre avait été une symphonie, qui de manière caractéristique aurait ouvert un concert au dix-huitième siècle, cet accord se serait trouvé au début. Les brefs motifs ascendants dans les graves, thématiques aussi, renforcent considérablement le caractère dramatique et la tension. Le deuxième sujet, aux bois, commençant étonnamment en fa majeur plutôt qu'en ré mineur, offre le contraste attendu: c'est l'illustration de la joie mozartienne. Le piano entre avec un nouveau thème, d'une autre coloration encore, mais dont les intervalles sont inspirés du deuxième sujet. En effet, une même cellule motivique (une sixte mineure descendante suivie d'un demi-ton ascendant vers la tonique) peut être retrouvée tout au long du concerto, particulièrement dans le finale.

La Romance débute aussi par l'un des thèmes les plus mémorables de Mozart, tout à fait classique par sa simplicité et son charme. C'est la première fois que Mozart commence un mouvement lent avec le piano jouant seul, mais ce ne fut pas la dernière. Bien que le titre "Rondo" soit réservé aux mouvements rapides, ce mouvement est, comme beaucoup de mouvements lents de Mozart, de forme rondo

ABACA. Comme d'habitude, les sections "A" ne sont jamais répétées à l'identique. La seconde section contrastée, "C", illustre les coloris changeants des tonalités mineures. Tandis que le thème en ré mineur du premier mouvement suggérait l'insécurité et peut-être la menace, cette section en sol mineur, tout en virtuosité, évoque une rage plus élémentaire: *Sturm und Drang* (Tempête et passion) dans son état le plus pur. La coda nous rappelle qu'il n'est plus de mise de voir le concerto mozartien comme un dialogue ou une discussion entre deux *dramatis personae*, comme beaucoup d'auteurs l'ont fait, depuis Heinrich Christoph Koch en 1793; il y a souvent trois protagonistes d'importance égale, soit les bois, les cordes et le soliste.

Comme la plupart des concertos de Mozart, le Concerto, KV 466, se termine par un rondo – c'est du moins ainsi que le décrit Leopold. Toutefois, le rondo n'est pas toujours de structure simple, comme celui analysé plus haut. Dans celui-ci, la structure est imprégnée d'éléments de forme sonate, plus précisément une section de développement après le retour de la première section. Le mouvement débute, au piano solo aussi, avec un arpège en ré mineur ascendant rapidement que nous pourrions qualifier de "fusée de Mannheim", un motif captivant provenant du

fameux orchestre de Mannheim que Mozart connaissait bien pour avoir été l'écouter comme enfant en 1763, puis en 1777. Quand l'orchestre fait son entrée, les notes répétées rapidement aux cordes rappellent le caractère impératif orageux de la section en sol mineur dans le mouvement précédent. Le second thème, de nouveau au piano seul, restaure le calme. La charmante codetta, qui deux fois vient jalonner les sections du mouvement, est prolongée après la cadence finale jusqu'à devenir une assez longue coda qui conduit le concerto à une conclusion joyeuse en ré majeur.

#### **Concerto pour piano (no 21) en ut majeur, KV 467**

S'il est clair que la renommée du Concerto pour piano en ut majeur, KV 467, lui vient de ses seuls mérites, celle-ci atteignit un véritable sommet lorsque le réalisateur Bo Widerberg eut l'heureuse idée d'en choisir le mouvement lent mélancolique et d'une âpre beauté comme bande-son de son film tragique *Elvira Madigan* en 1967. Le concerto est resté davantage dans les mémoires que le film, mais le nom du film lui est resté associé. Mozart l'exécuta le 10 mars 1785 au Burgtheater de Vienne. Leopold décrit de manière très vivante l'existence trépidante de Wolfgang



à l'époque: comme il donnait des concerts tous les jours, enseignait et avait de nombreux contacts, il est étonnant que Mozart ait encore trouvé le temps de composer et de s'exercer au piano.

Le premier mouvement est un retour au style de marche des concertos viennois de l'année précédente (voir CHAN 10929, CHAN 10958 et CHAN 20035). Annoncé paisiblement en octaves par les cordes seules, le premier thème, et le plus important du mouvement, est bientôt interrompu par un rythme pointé de marche caractéristique dans la section des bois complète, avec les trompettes et les tambours. Mozart semble plusieurs fois vouloir se livrer à un traitement fugué du thème principal, mais il ne permet jamais à la fugue de se développer tout à fait, comme il le fit dans des mouvements symphoniques.

C'est sans doute la forme sonate qui définit le mieux la structure du mouvement lent, mais sans la complexité et les contrastes inhérents à cette forme quand elle est imprimée aux mouvements extérieurs. Ses sept minutes environ déploient l'un des épisodes les plus parfaitement conçus et les plus harmonieux de Mozart, d'une beauté à couper le souffle. Il comporte deux thèmes principaux qui tous deux maintiennent tout au long du

mouvement une tension rythmique très délicate: entre la pulsation incessante des triolets dans les parties de cordes intérieures ou la main gauche au piano et la mélodie aux violons rythmiquement dissolue ou la main droite du piano. Malheureusement, nous ne saurons jamais comment Mozart joua cela. Mais nous savons qu'il écrivit à Leopold en 1777 que les autres interprètes ne pouvaient comprendre comment il respectait un rythme strict à la main gauche en laissant une flexibilité rythmique à la main droite. Cette dislocation fluide des deux mains fut pratiquée par certains pianistes tout au long du dix-neuvième siècle et dans les premières années du vingtième, avant d'être remplacée par les interprétations plus précises du style moderne. Widerberg aurait été attiré non seulement par cette tension rythmique intérieure, mais aussi par les poignantes dissonances qui parcourent le thème principal.

Après la douleur discrète exprimée dans l'*Andante*, le finale enjoué, *Allegro vivace assai*, instaure un climat de détente. C'est un rondo-sonate, mais chacune des sections est une miniature et le mouvement tout entier a une innocence enfantine qui semble tout à fait en accord avec la tonalité d'ut majeur. Le mouvement complet dure moins de sept

minutes, et l'énoncé du motif principal n'y occupe que six secondes. Le fait que ce thème commence par une section de la gamme chromatique ne nuit nullement à la joie qu'il exprime.

#### Ouverture de "Don Giovanni", KV 527

Selon son *Verzeichnis*, Mozart acheva *Don Giovanni* (Don Juan) le 28 octobre 1787, deux ans et demi environ après les concertos repris sur ce disque. Il y faisait référence en le qualifiant d'*opera buffa*, ou opéra-comique. Il n'est pas particulièrement comique, mais ce n'est pas non plus un *opera seria* tragique. Après tout, la mort à la fin de l'opéra n'est que celle de l'anti-héros éponyme. Une fois encore, l'encre de la partition de l'ouverture était à peine sèche que l'opéra fut exécuté à Prague le lendemain. Le choix de reprendre l'ouverture sur ce disque est fortuit, même si les deux sections de l'ouverture semblent restituer l'image des deux concertos. La longue introduction est en ré mineur, la même tonalité que celle du KV 466, et son climat tourmenté, menaçant est assez similaire à celui du premier mouvement du concerto; de plus, Mozart y a recours à des syncopes pour accroître la tension, comme il le fit dans le concerto. Il est moins évident sans doute de voir une ressemblance entre la joyeuse forme

sonate de la seconde section en ré majeur et le concerto en ut majeur, mais elle est annotée *Molto allegro*, un tempo lumineux similaire à celui du finale du KV 467. Comme le premier mouvement du concerto, l'ouverture est émaillée de nombreuses entrées fuguées dans son joyeux tissu contrapuntique. C'est spécifiquement le troisième thème principal que Mozart traite sous forme de fugue, une gamme descendante dramatique qui apparaît après les thèmes nettement ascendants des premier et deuxième sujets. Peut-être est-ce une préparation à la descente de Don Giovanni dans les flammes de l'enfer, après sa terrifiante et ultime confrontation avec le fantôme du Commandeur assassiné. L'ouverture proprement dite se termine en ré majeur sur une note positive: l'ordre sera rétabli et les actes funestes justement punis, en ce cas par des forces surnaturelles. Toutefois Mozart ajouta une brève transition modulatrice qui n'est généralement pas exécutée en concert et ne l'est pas ici non plus. L'ouverture se termine sur un paisible accord de dominante interrogatif, dépourvu de finalité, mais qui permet à l'opéra de commencer immédiatement en fa majeur.

© 2019 Michael O'Loghlin

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

### Note de l'interprète

Les deux concertos enregistrés sur ce disque, KV 466 et KV 467, sont parmi les concertos pour piano les plus joués, les plus connus et les plus universellement aimés de tout le répertoire. Tant les musiciens que les mélomanes sont transportés par cette musique, tout en ayant chacun des convictions et des attentes très nuancées quant à son interprétation. C'est pourquoi je préfère me limiter, ici, à deux remarques personnelles et laisser la musique se raconter.

Le Concerto en ré mineur – le premier des deux seuls concertos que Mozart écrivit en mineur – composé en quelques jours seulement en février 1785 et exécuté aussitôt, recèle une Romance d'un charme inattendu entre les deux mouvements extérieurs dramatiques et tumultueux. La section centrale fébrilement émotionnelle, en sol mineur, évolue autour d'une ligne mélodique alternant les registres aigu et grave, mais toujours jouée, curieusement, par la main gauche, la démarcation entre monologue et dialogue se trouvant ainsi estompée. Un motif récurrent de quelques notes de cette ligne mélodique a retenu toute mon attention (voir Illustration 1).

Ce petit motif fait écho à des souvenirs du passé tout en orientant son regard vers

le futur! Mozart avait transcrit des fugues du *Wohltemperiertes Clavier* peu de temps avant d'écrire ce concerto et la musique de Bach était constamment présente en toile de fond dans son existence. Connaissait-il et se souvenait-il d'un moment particulier dans la Passion selon Saint Jean? Le motif y est encore plus petit, et n'apparaît qu'une seule fois, mais la démarche musicale et le contenu émotionnel me semblent très similaires (voir le détail du no 55, dans l'Illustration 2).

Et comment ne pas percevoir cette autre similarité dans le mouvement *Prestissimo possibile* de la Sonate de Schumann, op. 14? Là, il s'agit d'une variante plus étendue, enchâssée dans un vrai dialogue. Schumann était-il conscient du fait qu'il s'agissait de la troisième apparition de ce motif? (Voir mesures 302 – 306 dans l'Illustration 3.) Pour moi l'arche se dessine entre 1724 et 1836, avec Mozart au centre, en 1785, regardant dans les deux directions.

Le Concerto en ut majeur évoque un souvenir fascinant, qui restera gravé dans ma mémoire, celui d'un concert avec Friedrich Gulda et l'Orchestre de l'Opéra d'État de Vienne dirigé par Hans Swarowsky. J'ai déjà fait allusion à cette expérience lors de l'enregistrement de Concertos de Haydn (CHAN 10808), mais je voudrais rappeler

brièvement ici la révélation qu'a été pour moi l'interprétation de la partie piano du deuxième mouvement du concerto de Mozart. Nous savons combien Mozart accordait de l'importance à la régularité de l'accompagnement et au fait de laisser la mélodie "dissérer" sur cette toile de fond. La manière dont Gulda joue la mélodie à la main droite dans ce mouvement, connu presque jusqu'à atteindre le point de saturation, est probablement la manière dont Mozart l'aurait jouée. La mélodie librement improvisée se détache sur les triolets rigoureusement maintenus dans l'accompagnement à la main gauche que renforce le mouvement de l'orchestre d'une égale rigueur. C'est un moment grandiose que d'entendre la mélodie évoluer à son gré, s'élever délicatement sans

rester confinée dans les limites métriques habituelles, mais être contenue dans une plus vaste *entité*. Quand commence la codetta des six dernières mesures, jouée par toutes les forces en parfait unisson rythmique, l'impression est celle d'une ascension dans les cieux.

Ce fut véritablement un immense plaisir pour moi que de prêter une oreille attentive à sa manière de jouer et de m'inspirer de son exemple, et c'est pourquoi j'aimerais que mon interprétation, pensée à l'image de ce modèle, soit un hommage aussi à la mémoire de Friedrich Gulda, un musicien hors du commun.

© 2019 Jean-Efflam Bavouzet  
Traduction: Marie-Françoise de Mécès

Also available

---



CHAN 10929

**Mozart**  
Piano Concertos in G major and B flat major  
Divertimento in B flat major



Also available



CHAN 10958

**Mozart**

Piano Concertos in E flat major and F major  
Divertimenti in D major and F major



CHAN 20035

**Mozart**

Piano Concertos in B flat major and D major  
Quintet for Piano and Winds



You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: [www.chandos.net](http://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](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**

Thuresson: CM 402

Schoeps: MK22 / MK2H / MK21

Neumann: U89

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



Yamaha Model CFX nine-foot concert grand piano (serial no. 6410300) courtesy of Yamaha  
Piano Technician: Shinya Maeda

This recording was supported by Geoffrey Shindler OBE, the Manchester Camerata Trust,  
David and Janelle Barker, Lucy Makinson and Douglas Gurr, and Steve Edge.



With special thanks to



**Recording producer** Rachel Smith  
**Sound engineer** Jonathan Cooper  
**Assistant engineer** James Waterhouse  
**Editor** Rachel Smith  
**A & R administrator** Sue Shortridge

**Recording venue** The Stoller Hall, Hunts Bank, Manchester; 7 and 8 September 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](http://www.capandanchor.com))

**Booklet editor** Finn S. Gundersen

© 2019 Chandos Records Ltd

© 2019 Chandos Records Ltd

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

Country of origin UK



Manchester Camerata, with its Music Director, Gábor Takács-Nagy



CHANDOS DIGITAL

CHAN 20083

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

- 1-3 **Concerto (No. 21), KV 467** (1785)\* 28:06  
in C major · in C-Dur · en ut majeur  
for Piano and Orchestra
- 4 **Overture to 'Don Giovanni', KV 527** (1787) 5:54  
in D minor / major · in d-Moll / D-Dur · en ré mineur / majeur
- 5-7 **Concerto (No. 20), KV 466** (1785)\* 31:08  
in D minor · in d-Moll · en ré mineur  
for Piano and Orchestra

TT 65:08

**Jean-Efflam Bavouzet** piano\*  
**Manchester Camerata**  
**Adi Brett** leader  
**Gábor Takács-Nagy**

© 2019 Chandos Records Ltd  
© 2019 Chandos Records Ltd  
Chandos Records Ltd  
Colchester · Essex · England

With special thanks to



MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 4 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS  
CHAN 20083

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 4 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS  
CHAN 20083