

MOZART

CHANDOS

Piano Concerto No. 24 in C minor, KV 491
Piano Concerto No. 25 in C major, KV 503
Overture to 'Le nozze di Figaro', KV 492



**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**

Manchester Camerata
Gábor Takács-Nagy





Miniature portrait by an anonymous artist / AKG Images, London

Wolfgang Amadeus Mozart, 1782, at the time of his betrothal to Constanze Weber

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

- | | |
|---|--|
| 1 | Overture to 'Le nozze di Figaro', KV 492 (1786) 4:15
<i>(Sinfonia)</i>
(The Marriage of Figaro)
in D major • in D-Dur • en ré majeur
<i>Opera buffa</i> (Comic Opera) in Four Acts
Presto |
| | Concerto (No. 24), KV 491 (1786)* 30:54
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
for Piano and Orchestra
Cadenzas by Johann Nepomuk Hummel, lightly adjusted
by Jean-Efflam Bavouzet |
| 2 | Allegro – Cadenza – [Tempo I] 14:24 |
| 3 | Larghetto 7:22 |
| 4 | Allegretto – Cadenza – [Tempo I] 9:06 |

	Concerto (No. 25), KV 503 (1786)*	32:05
	in C major • in C-Dur • en ut majeur	
	for Piano and Orchestra	
	Cadenza by Kenneth Broberg	
5	Allegro maestoso – Cadenza – [Tempo I]	15:54
6	Andante	7:10
7	Allegretto	9:00
		TT 67:30

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

Mozart, made in Manchester

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

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

Mozart: Piano Concertos, KV 491 and KV 503 / Overture to 'Le nozze di Figaro'

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 232 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the 'new simplicity', or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. In his music, Mozart incorporated these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness and embodying all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric. In some of his lighter minuets, marches, and even symphonies this symmetry can lead to a certain predictability, but his piano concertos are inspired works on which Mozart staked his reputation as both composer and performer.

No other composer from the classical period has made such a significant

contribution to the concerto genre: works for all the woodwind instruments, the horn, the violin, various groups of soloists, and above all twenty-seven keyboard concertos, which span his entire career, from 1767 until his death.

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

The three works presented here are all products of one of Mozart's most productive years, 1786 – that is, if we assume that, as usual, he left the composition of the overture to the end of the creation process of the opera. Mozart worked feverishly on *Le nozze di Figaro* between October 1785 and the successful first performance, in Vienna, on 1 May 1786; but during this period he still found time to compose the piano concertos KV 482, 488, and 491, among other significant works. In December 1786, KV 503 signalled the end of a remarkable five-year period during which Mozart produced fifteen piano concertos. He would write only two more in the four-and-a-half years which remained to him.

Piano Concerto (No. 24) in C minor, KV 491

The C minor Concerto was probably premièred by Mozart in the Burgtheater on 24 March 1786. The orchestra is the most abundantly stocked of any Mozart concerto: a flute, two each of oboes, clarinets, bassoons, horns, and trumpets, plus timpani and strings.

Though every work is unique, this concerto invites comparisons with both the C minor Fantasia, KV 475 (CHAN 20233), and

Mozart's only other piano concerto in a minor key, KV 466, in D minor (CHAN 20083). Both C minor works commence with dark, chromatic themes of strange and obscure tonality; KV 466, while tonally unambiguous, is similarly disturbing and unsettled. The remarkable first theme of KV 491 is very long, and unpredictable in its many twists. It fulfils one of the two main criteria for a twelve-tone row as developed by Arnold Schoenberg over 130 years later: it contains all twelve tones, possibly uniquely for a classical main theme. It does not fulfil the second, which requires that no note be repeated until all twelve have been sounded. However, like Schoenberg, Mozart deliberately keeps the tonality obscure, until the oboes provide some harmonic context in bar eight of the twelve-bar unison theme. Not until bar thirteen is the key of C minor firmly established, at the repeat of the theme in *forte*, swiftly dispelling any notion that Mozart might have been over a century ahead of his time.

It is worth dwelling on this theme, because it is all-pervasive in the movement, although the pianist refers to it only briefly. It embodies contrast within unity, comprising several different motivic cells which are either smooth or jagged, and much of the orchestral

texture – for instance, the second theme in the orchestral exposition – consists of various permutations of these. The solo exposition, however, presents two new themes, again related to each other. As the concerto was written for his own use and never published in his lifetime, Mozart provided no cadenza for this movement.

The *Larghetto* is a charming, simple E flat major piece in rondo form, providing a quiet space after the dramas of the first movement. The symmetrical main theme spans four bars, and its question-and-answer format invites Mozart to play these contrasts out further in the orchestra. The movement commences not so much as a dialogue between piano and orchestra, but rather as a debate involving three protagonists: the piano, the wind section, and the strings. As the movement develops, it becomes clear that the main matter is to be discussed between the piano and the winds, the strings supporting the piano effectively but unremarkably. Typically for Mozart's middle and late periods, the wind writing is inspired, in particular the inner dialogue between flute and bassoon. The first episode returns to the concerto's opening key, C minor, but does nothing to disturb the calm serenity of the movement of which it forms a part.

The finale is another straightforward structure, this time a set of variations on a similarly symmetrical theme. As is often the case, the relationship of the variations to the theme becomes more distant and changes form as the movement progresses. The theme, first played by the *tutti* orchestra, is clearly recognisable behind the piano embellishments and strings of variation I, likewise within the dialogue between piano and wind band of variation II, and also in the march-like third variation. The fourth, another piano-wind dialogue, in which the wind section is reduced to a perfect quartet of clarinets and bassoons, brings a change of key to A flat major and, with it, a new mood of sunny positivity. Back in C minor, the fifth variation, for solo piano with minimal accompaniment, revisits the march, contrasting it with a 'Four-part Invention' that almost recalls Bach. The sixth variation, in C major, is once more a dialogue between the piano and a selected group of wind instruments, and the seventh is a varied recapitulation of the theme, in C minor. A pause for a cadenza links this to the brief eighth variation, which is followed by a long coda, returning to the dark, chromatic mood of the opening bars of the concerto.

Enough has been said about the beautiful woodwind writing in this concerto, but it is

worth noting, finally, that the flute, the only wind instrument appearing alone and not as part of a pair, is used sparingly but given some of the most lyrical melodies. In 1778 Mozart wrote that he could not bear it, but later he must surely have changed his mind!

Piano Concerto (No. 25) in C major, KV 503

Mozart recorded that he completed the C major Concerto on 4 December 1786, and he probably performed it in the Viennese Advent concerts of that year. It must have been a success, as it received several repeat performances in the following years, possibly even one by Beethoven, in 1795. Almost exactly halfway through its life, from the first performance to the one recorded here, Donald Tovey, in 1903, selected it as the exemplary work for his influential essay 'The Classical Concerto'. Tovey lamented: 'Mozart, whose work has for the last fifty years been treated with neglect and lack of intelligent observation...'. Highly polemic, Tovey considered only a handful of concertos, mostly by Mozart, to be 'great' and all others inferior. We now see things differently, and the greatness of Mozart is in no way diminished by our acknowledgment of many of his forbears and contemporaries.

The first movement is of massive proportions, and it is hard to imagine a more different opening from that of KV 491. Mozart chose to interpret the most open and simple of keys with a commanding first theme in full symphonic style. The orchestral exposition is very long, and could easily be mistaken for a symphonic opening. Appearing almost at the beginning of the movement and pervasive throughout the first subject period, this little motive in C minor gives us a hint of both the rhythm and the key of the second subject:



The second subject is recognisable through its initial resemblance to 'La Marseillaise' – if only for seven notes, up to the word 'patrie'. However, it lacks that anthem's belligerent tone:



The strengths of the piano are not well served by the powerful first theme, so at first, rather than attempting it, Mozart leaves it well alone in the piano part, opting instead for a gentle, self-effacing entry which is more a series of delicate flourishes than a theme: another

fine Mozartian contrast as it leads to a full orchestral statement of the first theme. The development is dedicated to exploration of the second subject in various keys; and finally, in the recapitulation, the pianist is given a chance to compete with the orchestra in the main theme – but only against the winds, their dynamic everywhere marked down to *piano*.

The *Andante* also commences with a relatively substantial opening ritornello, comprising a significant first theme followed by a number of subsidiary ideas, all in F major. The rest of the movement is dominated by the solo piano, which moves to the dominant after the first few motives and introduces new ideas. A little over half-way through the solo the horns announce the recapitulation. So we have a movement in sonata form, but providing nothing that we might call a development: no working and reworking of themes, and no venturing into distant keys. The overall impression, then, is one of calm radiance, and the absence of tension.

Maintaining the concerto's broad proportions, the expansive rondo has no fewer than seven main sections, which trace a large-scale arch form and which I will call A1 – B1 – A2 – C – A3 – B2 – A4. (In the opinion of some commentators, it loses

focus towards the end and could well have been trimmed!) The movement is actually a sonata rondo: a rondo with aspects of sonata form, or one over which the sections of sonata form can be mapped. Looking at the movement through this lens, A1 is the orchestral exposition, and B1 is the solo exposition, presenting two new themes, in the tonic and dominant respectively. A2 is a brief transition to C, which in effect serves as the development section. This introduces two further new themes, one in A minor and a charming pastoral melody in F major, before venturing into a chromatic wilderness culminating in a long dominant pedal which will surely – and does – herald the recapitulation, at A3. B2 is the recapitulation of the piano's second subject alone, in the tonic, after which A4 functions as an extended coda.

Overture to 'Le nozze di Figaro', KV 492

Mozart's two most beloved overtures are probably the ones to *Die Zauberflöte* and *Le nozze di Figaro*. Whereas the former has a slow introduction with three noble chords in the Masonic tradition before its cheerful *Allegro*, the overture to the latter starts immediately with a bubbly theme marked *Presto*, the fastest tempo available to Mozart,

and romps through to its conclusion by way of some slightly calmer moments, but with no reduction in tempo or energy. It carries no melodies from the opera, but is perfectly designed to prepare the audience for the delightful entertainment which is to follow. Its sonata form is untroubled by anything complex, such as a development section: after the appearance of the third theme of the second subject group, in the dominant, a transition over a dominant pedal leads directly to the recapitulation, in which all subjects are repeated in the tonic, D major. The coda starts with a whisper, but soon builds up to a powerful conclusion using the full orchestra.

© 2023 Michael O’Loughlin

A note by the performer

Piano Concerto, KV 491

- ‘Bring me a concerto by Mozart next time.’
- ‘But Maestro, I play only very few concertos by Mozart! I find them too difficult.’
- ‘Mmmm... Even so, bring me the C minor.’

This conversation with Sir Georg Solti dates from 1996 when, every three or four months

for a two-year period, the Maestro was kind enough to devote to me many hours to work on varied repertoire.

I shall never forget this afternoon spent with the Concerto, KV 491. Solti, always extremely strict about the accurate interpretation of musical character, insisted forcefully – as he also did with singers – on the necessary ability to impart to a phrase a very *legato* and singing (*cantabile*) character, though without in any way sacrificing regularity of pulse and rhythmic precision. ‘Sing!’, ‘But in time!’, ‘But sing!!’, ‘In time!’, he repeated, unrelentingly, with his renowned fervour.

This session, in particular, made a decisive and permanent impression on me. A new way of progressing, which seemed utterly right, revealed itself to me. Along with this important and deeply cherished memory, I have rediscovered other highly intriguing instructions, written in his hand, in red pencil. There is, for instance, in the first movement a ‘subito’ by the *forte* at the recapitulation of the main theme. This implies that the passage preceding it is to be played without *crescendo* (2, 7’55”). Or again, ‘no ritenuto’ at the end of the same movement, reflecting his aesthetic, which favoured sudden, unprepared changes of character, thus enhancing the dramatic aspects of the musical text.

I have often asked myself why Solti wanted to hear this concerto in particular. Did he find it the most directly accessible? The most Beethovenian? Or simply the most problematic?

In general, the theme and variations form always asks us the same question: must one play all the variations at the same tempo as the theme, when the composer gives no precise indications on this subject? Each variation is a re-reading of the theme and illuminates one or other of its characteristics. In subtly changing the tempo of each variation, one might be able to accentuate its character, its atmosphere. Thus, for instance, Variation VI, introduced by the oboe in the major, can be made more 'tranquil', and the following one, which returns to C minor, more 'feverish'.

Piano Concerto, KV 503

When Mozart has not left us with a cadenza, the range of possibilities is endless. I admire very much the cadenzas by Hummel: virtuosic and always extremely well structured, they certainly make good use of the high and low registers which did not exist on the pianos of Mozart's time, while never lapsing into the indulgence of excessive romanticism.

In the case of the opening movement of KV 503, I at first had the intention to write

one myself, having had the idea (moreover perfectly anachronistic!) to take advantage of the tickling analogy between the first notes of the second theme and the 'Marseillaise'. But when I heard the cadenza by the young pianist Kenneth Broberg, which incorporates the French anthem in a highly ingenious manner, it was that which I wanted to play for you in this recording.

In the *Andante*, before the repeat of the principal theme, Mozart writes a long passage of fifteen bars over a harmonic pedal (♭, 4'20"), a highly expressive episode in which the right hand's sublime triplet formations 'floating' over this sustained bass remind me unmistakably of Brahms.

On the other hand, one thinks of Beethoven, and the finale of his 'Waldstein' Sonata, Op. 53 (also in C major), when hearing the virtuosic triplets of the third movement.

It is very moving to discover the slip-ups in Mozart's manuscripts. In KV 491, for instance, at bar 40 in the middle movement (*cf.* the photo of the manuscript), the wind parts and that of the piano do not align. Played as written, they would give rise to some curious dissonances! Or again, in the finale of KV 503, at bars 58, 59, and 60, the bass in the left hand does not correspond with the

note in the cellos and double-basses. When one thinks of the dizzying speed with which Mozart composed (it is said that the simple act of copying his music would occupy a period longer than his own lifetime!), these tiny and rare mistakes fascinate, and render the miracle of Mozart all the more human.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet
Translation: Stephen Pettitt

Dedication

As he played such a decisive role in the musical evolution of Gábor Takács-Nagy and me, especially in Mozart, we are pleased to dedicate this recording to the memory of Maestro Georg Solti.

© 2023 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

and collaborates with conductors such as Vladimir Jurowski, Gianandrea Noseda, François-Xavier Roth, Nicholas Collon, Edward Gardner, Vasily Petrenko, Gábor Takács-Nagy, and Sir Andrew Davis.

An equally active recitalist, chamber musician, and soloist, Jean-Efflam Bavouzet regularly performs at the Southbank Centre and Wigmore Hall, in London, Cité de la musique and Musée du Louvre, in Paris, Concertgebouw and Muziekgebouw, in Amsterdam, BOZAR, in Brussels, Schwetzingen SWR Festspiele, Sviatoslav Richter's December Nights Festival, at the Pushkin State Museum of Fine Arts, 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 under Yan Pascal Tortelier, and for the fourth volume of his complete survey of Debussy's works for piano. He received a further *Gramophone* Award for his recording of Prokofiev's five piano concertos with the BBC Philharmonic under Gianandrea Noseda.

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 from the magazine *Classica*. He has 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*. In September 2020, he released a complete set of Beethoven's piano concertos, directing the Swedish Chamber Orchestra from the keyboard. His recording of the Piano Sonata in F minor and other works by Schumann received five-star reviews in the magazines *BBC Music* and *Diapason* and the fourth volume in his project to record Mozart's piano concertos with Manchester Camerata under Gábor Takács-Nagy was nominated for a *Gramophone* Award in 2020. Jean-Efflam Bavouzet records exclusively for Chandos.

A former student of Pierre Sancan, at the Paris Conservatoire, he made his American début, in 1987, through Young Concert Artists, in New York. As well as directing concertos from the keyboard, he has prepared a transcription for two pianos of Debussy's *Jeux*, published by Durand with a foreword by Pierre Boulez. www.Bavouzet.com

Manchester Camerata prides itself on an original combination of craft and courage. With five star reviews from *The Independent*,

as well as the accolade of being hailed 'Britain's most adventurous orchestra' by *The Times*, Camerata is as comfortable opening the Glastonbury Festival as it is recording Mozart at the highest level. It is passionate about the traditional craft of an orchestra and how it is evolving. By excelling artistically and having the courage to prioritise bold, compelling, and diverse projects, Camerata makes a positive difference not only to its audiences but also to the health and wellbeing of its communities. To achieve this artistic excellence and forward-thinking ethos, collaboration is at the heart of everything the orchestra does. Led by its visionary Music Director, Gábor Takács-Nagy (who considers music to be 'spiritual medicine'), Manchester Camerata collaborates with diverse international artists, from Martha Argerich to New Order and Aziz Ibrahim to Lewis Capaldi. Its long-term artistic partnerships with Jean-Efflam Bavouzet, Jess Gillam, and AMC Gospel Choir sit alongside performances and tours with eminent artists such as Pinchas Zuckerman, Arvo Pärt, Yefim Bronfman, Pekka Kuusisto, Javier Perianes, István Várdai, and Leticia Moreno, amongst others.

In partnership with Chetham's School of Music, Manchester Camerata has embarked on a five-year collaborative

project to perform and record all Mozart's piano concertos, bringing together Gábor Takács-Nagy and the world-famous pianist Jean-Efflam Bavouzet, and to perform at The Stoller Hall, Chetham's exceptional concert venue. The series to date has received international acclaim, including a *Gramophone* Awards nomination, and, in the words of *Gramophone*, 'is shaping up to be a serious front-runner in a cycle of works that has never wanted for fine recordings'. With its live performances, Camerata plays music with no boundaries. From an orchestral rave performed in isolation to more than one million people during the Covid-19 pandemic to touring Mozart in the most beautifully intimate concert halls across Europe and Asia, or re-imagining classical music with electronic producers at the top of their game, it believes great music is great music and it presents this to you at the highest level.

As a charity, Manchester Camerata puts its communities first. Collaboration is just as evident in its award-winning health and wellbeing work. Its Community team works with world-leading researchers and practitioners in the field of dementia to deliver impactful and meaningful music therapy. This sector-leading approach has led the orchestra, through years of experience and research in

association with the University of Manchester, to teach best practice in Japan, Taiwan, and Sweden with the British Council. Manchester Camerata believes in the transformative power of music and wants to share these moments with you. www.manchestercamerata.co.uk

Born in Budapest, **Gábor Takács-Nagy** began to study the violin at the age of eight. In 1979, while a student at the Franz Liszt Academy, he won First Prize in the Jenő Hubay Violin Competition, and later pursued studies with Nathan Milstein. He is considered one of today's most authentic exponents of Hungarian music, and in particular that of Béla Bartók, having studied the string quartets of Bartók with Zoltán Székely, the composer's best friend and dedicatee of the composer's Second Violin Concerto. He was awarded the Liszt Prize in 1982 and, in March 2017, the prestigious Béla Bartók-Ditta Pásztory Prize. In March 2021 he received the Érdemes Művész award for Artist of Merit, presented by the Hungarian government to artists of long service in the field of Hungarian national culture, and in December that year the Prima Primissima Prize, reserved for artists, athletes, and representatives of scientific life, culture, and education for their performances and exemplary human qualities and values.

From 1975 to 1992 he was founding member and leader of the acclaimed Takács Quartet, performing throughout the world with artists of the first rank. In 1996 he founded the Takács Piano Trio, with which he made world première recordings of works by the Hungarian composers Franz Liszt, László Lajtha, and Sándor Veress. In 1998 he established the Mikrokosmos String Quartet, which received the Excellentia Award of the magazine *Pizzicato* for its 2008 recording of the complete cycle of Bartók's quartets.

In 2002, following a long Hungarian musical tradition, Gábor Takács-Nagy turned to conducting and in 2007 became Music

Director of the Verbier Festival Chamber Orchestra. He was Music Director of the MAV Symphony Orchestra Budapest from 2010 to 2012, has been Music Director of Manchester Camerata, one of the UK's leading chamber orchestras, since September 2011, and was named Principal Guest Conductor of the Budapest Festival Orchestra in September 2012. A dedicated and highly sought-after chamber music teacher, he was Professor of String Quartet at the Haute École de Musique in Geneva until August 2021. Gábor Takács-Nagy was awarded honorary membership of the Royal Academy of Music in London in June 2012.



Jean-Efflam Bavouzet and Gábor Takács-Nagy, with the Manchester Camerata,
at The Stoller Hall, Manchester, on 25 September 2019

19

Handwritten musical score for KV 491, first movement, start of the recapitulation. The score is on ten staves. The top two staves show a complex melodic line with many sixteenth notes. The middle staves show a bass line with some notes circled in red. The bottom two staves show a piano accompaniment. There are handwritten annotations: "sub.to" in the third staff, "P" in the second staff, and "KV 491 T. 023" in the bottom staff. The page number "19" is in the top right corner.

Courtesy of Jean-Efflam Bavouzet

KV 491, first movement, start of the recapitulation, 'subito' (suddenly) forte, in Sir Georg Solti's hand



Courtesy of Jean-Efflam Bavouzet

KV 491, first movement, end, 'no rit[enuto]' (no holding back)
in Sir Georg Solti's hand

Mozart: Klavierkonzerte KV 491 und KV 503 / Ouvertüre zu “Le nozze di Figaro”

Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) in seinem kurzen Leben, aber auch in den 232 Jahren nach seinem Tod zur Beglückung der Menschheit geleistet hat, ist unschätzbar groß. Sein Oeuvre zeigt überragende Beiträge zu allen zu seiner Zeit geläufigen vokalen und instrumentalen Gattungen, von den erhabenen Messen bis hin zu seinen derben und cleveren Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die “neue Einfachheit” oder galante Revolution begonnen – der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurden eingängiger und die Symmetrie übernahm auf allen Ebenen die Herrschaft, von Motiv und Phrase bis hin zu ganzen Sätzen. Mozart verarbeitete diese Trends in seiner Musik zu subtilen und ansprechenden Strukturen, die einen Eindruck von Vollkommenheit und Balance vermittelten und alle Tugenden von klassischer Architektur, Kunst und Rhetorik in sich versammelten. In einigen seiner leichteren Menuette, Märsche und selbst Sinfonien kann diese Symmetrie mit einer gewissen Voraussagbarkeit einhergehen,

die Klavierkonzerte jedoch sind äußerst inspirierte Stücke, an die Mozart seine Reputation als Komponist und Virtuose knüpfte.

Kein anderer Komponist der klassischen Epoche hat einen solch wesentlichen Beitrag zur Gattung des Konzerts geleistet: Werke für sämtliche Holzblasinstrumente, das Horn, die Violine, verschiedene Gruppen von Solisten und vor allem die siebenundzwanzig Klavierkonzerte, die seine gesamte Schaffenszeit durchziehen, von 1767 bis zu seinem Tod. Es ist bemerkenswert, wie Mozart in diese Kompositionen Themen aus anderen Gattungen einarbeitete, in denen er sich besonders hervortat, darunter Oper, Lied, Fuge und Militärmarsch sowie *Harmoniemusik*, die im Freien präsentierte Unterhaltungsmusik für Bläserensemble. Im Zentrum seines Stils liegt der Kontrast – die Gegenüberstellung und der Ausgleich von Gegensätzen, eine Art Yin-Yang-Schema des achtzehnten Jahrhunderts. Dies mag sich in dem Kontrast zwischen aufeinander folgenden Sätzen manifestieren, in dem Wechselspiel zwischen dem solistischen

Pianisten und den vielen Musikern des Orchesters oder innerhalb weniger Takte, wenn auf eine kraftvoll aggressive motivische Zelle unmittelbar eine sanft-melodische Erwidmung folgt. Der wohl wichtigste von Mozarts Dualismen findet sich in den zahlreichen Sätzen in Sonatenform: Der Wettstreit zwischen dem ersten, manchmal als „männlich“ bezeichneten Thema in der Tonika und dem häufig sanfteren oder „femininen“ zweiten Thema in der Dominante oder der Dur-Parallele und schließlich deren Versöhnung.

Die drei hier präsentierten Werke entstanden sämtlich in einem von Mozarts produktivsten Jahren, 1786 – zumindest sofern wir annehmen, dass er sich wie gewöhnlich auch bei dieser Oper das Verfassen der Ouvertüre für das Ende seines Schaffensprozesses aufhob. Zwischen Oktober 1785 und der erfolgreichen Uraufführung am 1. Mai 1786 in Wien arbeitete Mozart fieberhaft an *Le nozze di Figaro*; trotzdem fand er in dieser Phase noch die Zeit, die Klavierkonzerte KV 482, 488 und 491 sowie weitere bedeutende Werke zu komponieren. Im Dezember 1786 endete mit KV 503 eine bemerkenswerte fünfjährige Zeitspanne, in der er fünfzehn Klavierkonzerte schuf. In den ihm

verbleibenden viereinhalb Jahren sollte er nur noch zwei weitere Werke in dieser Gattung schreiben.

Klavierkonzert (Nr. 24) in c-Moll KV 491

Das c-Moll-Konzert wurde wahrscheinlich von Mozart selbst am 24. März 1786 im Wiener Burgtheater uraufgeführt. Von allen seinen Konzerten ist dieses Werk am üppigsten besetzt – Flöte, je zwei Oboen, Klarinetten, Fagotte, Hörner und Trompeten sowie Pauken und Streicher.

Natürlich ist jedes Werk einzigartig, doch dieses Konzert lädt zu einem Vergleich ein sowohl mit der c-Moll-Fantasie KV 475 (CHAN 20233) als auch mit Mozarts einzigem weiteren Klavierkonzert in einer Molltonart, KV 466 in d-Moll (CHAN 20083). Die beiden Stücke in c-Moll beginnen mit dunklen chromatischen Themen von eigenwilliger und ambivalenter Tonalität; auch KV 466, das zwar eine eindeutige tonale Zuordnung aufweist, ist auf ähnliche Weise aufwühlend und unruhig. Das bemerkenswerte erste Thema von KV 491 ist ausgesprochen lang, und sein Verlauf ist wegen zahlreicher abrupten Wendungen unvorhersehbar. Es erfüllt eines der beiden Hauptkriterien für die mehr als 130 Jahre später von Arnold

Schönberg erfundene Zwölftonreihe – es enthält sämtliche zwölf Töne, was für das Hauptthema einer klassischen Komposition wohl einzigartig ist. Das zweite Kriterium erfüllt das Thema allerdings nicht – nämlich dass kein Ton wiederholt werden darf, bevor nicht alle zwölf erklingen sind. Doch wie Schönberg lässt Mozart die Tonart bewusst vage, bis die Oboen in Takt 8 des unisono erklingenden zwölftaktigen Themas einen harmonischen Bezugsrahmen liefern. Erst in Takt 13, bei der Wiederholung des Themas im *forte*, ist die Tonart c-Moll fest etabliert und vertreibt jeglichen Eindruck, dass Mozart seiner Zeit um mehr als ein Jahrhundert voraus gewesen sein könnte.

Lassen Sie uns noch ein wenig bei diesem Thema verweilen, da es den ganzen Satz durchzieht, auch wenn der Pianist sich ihm nur kurz annähert. Dieses Thema verkörpert Vielfalt in der Einheitlichkeit und umfasst mehrere unterschiedliche Motivzellen, die teils glatt und teils schroff sind; und ein Großteil des Orchestersatzes – zum Beispiel das zweite Thema in der Orchesterexposition – besteht aus einer Reihe von Permutationen dieser Zellen. Die solistische Exposition hingegen präsentiert zwei neue Themen, die wiederum aufeinander bezogen sind. Da Mozart das Konzert für seinen eigenen

Gebrauch schrieb und es zu seinen Lebzeiten nicht veröffentlicht wurde, schrieb er keine Kadenz für diesen Satz.

Das *Larghetto* ist ein bezaubernd einfaches Stück in Es-Dur und Rondoform, das nach der Dramatik des ersten Satzes eine Phase der Ruhe bietet. Das symmetrisch angelegte Hauptthema umfasst vier Takte, und sein „Frage-und-Antwort“-Format ist eine Aufforderung, diese Kontraste im Orchester weiter zu vertiefen. Der Satz beginnt nicht so sehr als Dialog zwischen Klavier und Orchester, sondern vielmehr als Debatte zwischen drei Protagonisten – dem Klavier, der Bläsergruppe und den Streichern. Indem der Satz sich entwickelt, wird deutlich, dass die Zwiesprache vor allem zwischen dem Klavier und den Bläsern stattfindet, während die Streicher das Klavier wirkungsvoll doch unauffällig unterstützen. Typisch für Mozarts mittlere und späte Schaffensphase sind besonders die ausgesprochen inspirierten Bläserpartien, etwa der innerhalb dieser Gruppe sich entspannende Dialog zwischen Flöte und Fagott. Die erste Episode kehrt zur Grundtonart des Konzerts – c-Moll – zurück, was die ruhige Heiterkeit des umgebenden Satzes aber keineswegs stört.

Auch das Finale weist eine unkomplizierte Struktur auf, diesmal eine Reihe von

Variationen über ein ähnlich symmetrisches Thema. Wie es häufig der Fall ist, wird die Beziehung der Variationen zum Thema immer lockerer und wandelt sich auch formal, je weiter der Satz fortschreitet. Das zunächst vom vollen Orchester gespielte Thema ist hinter den Verzierungen im Klavier und den Streichern von Variation I klar auszumachen, ebenso in dem Dialog zwischen Klavier und Bläsergruppe in Variation II sowie in der marschartigen dritten Variation. Die vierte Variation, erneut ein Dialog zwischen Klavier und Bläsern, in dem die Bläsergruppe auf ein perfektes Quartett von Klarinetten und Fagotten reduziert ist, geht mit einem Tonartwechsel nach As-Dur einher, begleitet von einer positiv-sonnigen Stimmung. Die wiederum in c-Moll gehaltene fünfte Variation für Klavier solo mit minimaler Begleitung greift erneut den Marsch auf und kontrastiert diesen mit einer „vierstimmigen Invention“, die geradezu an Bach gemahnt. Bei der sechsten Variation, in C-Dur, handelt es sich ein weiteres Mal um einen Dialog zwischen dem Klavier und einer ausgewählten Gruppe von Bläsern und die siebte ist eine variierte Wiederholung des Themas, in c-Moll. Eine Pause für eine Kadenz verbindet diese mit der kurzen achten Variation, gefolgt von einer ausgedehnten Coda, die zu

der düsteren chromatischen Stimmung der Anfangstakte des Konzerts zurückkehrt.

Über die geniale Behandlung der Holzbläser in diesem Konzert ist bereits genug gesagt worden, es sei jedoch noch einmal besonders darauf hingewiesen, dass die Flöte – das einzige Blasinstrument, das allein und nicht als Paar erscheint – nur sparsam eingesetzt wird, zugleich aber einige der lyrischsten Melodien erhält. Im Jahr 1778 hatte Mozart geschrieben, er könne das Instrument nicht ausstehen; offensichtlich änderte er später aber seine Meinung!

Klavierkonzert (Nr. 25) in C-Dur KV 503

Mozart notierte in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis, dass er das C-Dur-Konzert am 4. Dezember 1786 vollendete; die Uraufführung spielte er vermutlich noch im selben Jahr im Rahmen der Adventskonzerte. Das Werk muss ein Erfolg gewesen sein, denn es wurde in den folgenden Jahren noch mehrmals aufgeführt, darunter möglicherweise eine von Beethoven gegebene Darbietung im Jahr 1795. Fast genau auf halber Strecke zwischen der Uraufführung und der hier präsentierten Einspielung wählte Donald Tovey das Stück 1903 als exemplarische Komposition für seine einflussreiche Abhandlung „The Classical

Concerto". Tovey klagte, dass Mozarts Schaffen "in den vergangenen fünfzig Jahren der Vernachlässigung und einem Mangel an intelligenter Aufmerksamkeit ausgesetzt war [...]". Ausgesprochen polemisch bewertete er nur eine Handvoll von Konzerten – in der Mehrzahl aus Mozarts Feder – als "großartig", während er alle übrigen für minderwertig hielt. Heute sehen wir die Dinge anders, wobei Mozarts Größe durch unsere Wertschätzung vieler seiner Vorläufer und Zeitgenossen in keiner Weise geschmälert wird.

Der erste Satz weist massive Proportionen auf, und man kann sich kaum einen Werkbeginn vorstellen, der sich von dem von KV 491 noch mehr unterscheiden würde. Mozart interpretiert hier die zugänglichste und einfachste Tonart mit einem beherrschenden imposanten ersten Thema in prächtigstem sinfonischem Stil. Die Orchesterexposition ist sehr ausgedehnt und könnte leicht für die Eröffnung einer Sinfonie gehalten werden. Das fast gleich am Satzbeginn erscheinende und im gesamten ersten Themenkomplex präsente kleine Motiv in c-Moll vermittelt einen Eindruck von Rhythmus und Tonart des zweiten Themas:



Das zweite Thema ist sehr einprägsam, da sein Beginn dem der Marseillaise ähnelt – zumindest in den ersten sieben Tönen bis zu dem Wort "patrie". Allerdings fehlt ihm der kriegerische Tonfall der Hymne:



Die Stärken des Klaviers werden von dem kraftvollen ersten Thema nicht gut bedient, also versucht Mozart dies zunächst auch gar nicht und ignoriert es in der Klavierpartie; stattdessen entscheidet er sich für einen sanften, zurückhaltenden Beginn, der mehr eine Aneinanderreihung von zarten Ornamenten ist als ein Thema – ein weiterer feiner Mozartscher Kontrast, der schließlich in die Präsentation des ersten Themas im vollen Orchester mündet. Die Durchführung widmet sich der Erkundung des zweiten Themas in verschiedenen Tonarten, und die Reprise schließlich bietet dem Pianisten Gelegenheit, sich im Hauptthema mit dem Orchester zu messen – allerdings nur mit den Bläsern, deren Dynamik durchweg auf *piano* reduziert ist.

Auch das *Andante* beginnt mit einem vergleichsweise umfangreichen Eröffnungsritornell, das ein gewichtiges erstes Thema und sodann eine Reihe von

untergeordneten Ideen umfasst, die sämtlich in F-Dur stehen. Der Rest des Satzes wird vom solistischen Klavier beherrscht, das nach den ersten paar Motiven zur Dominante wechselt und weitere musikalische Gedanken einführt. Nach etwas mehr als der Hälfte des Solos verkünden die Hörner die Reprise. Wir haben hier also einen Satz in Sonatenform vor uns, der jedoch keine eigentliche Durchführung aufweist – keine Bearbeitung und kein Wiederaufgreifen der Themen, keine Erkundung entfernter Tonarten. Insgesamt entsteht ein Eindruck von strahlender Ruhe und der Abwesenheit jeglicher Anspannung.

Auch das Rondo entspricht den breiten Proportionen des Konzerts; es umfasst nicht weniger als sieben Abschnitte, die einen weiten Bogen spannen und die ich als A1 – B1 – A2 – C – A3 – B2 – A4 bezeichnen möchte. (Manche Autoren sind der Meinung, der Satz verliere zum Ende hin an Fokussierung und hätte mit Gewinn gekürzt werden können!) Tatsächlich handelt es sich um ein Sonaten-Rondo – ein Rondo, das Aspekte der Sonatenform einschließt beziehungsweise dem sich die einzelnen Abschnitte der Sonatenform zuordnen lassen. Betrachtet man den Satz aus dieser Perspektive, dann ist A1 die Orchester- und B1 die Solo-Exposition, die zwei neue

Themen in der Tonika bzw. Dominante präsentiert. A2 ist eine kurze Überleitung zu Abschnitt C, der letztlich die Funktion einer Durchführung hat. Diese führt zwei weitere neue Themen ein, das eine in a-Moll und das andere eine bezaubernde pastorale Melodie in F-Dur, bevor der Satz sich in eine chromatische Wildnis begibt, die in einem ausgedehnten Orgelpunkt auf der Dominante gipfelt, der erwartungsgemäß mit A3 die Reprise einleitet. B2 ist die Reprise allein des zweiten Themas im Klavier, in der Tonika, und A4 schließlich fungiert als ausgedehnte Coda.

Ouvertüre zu “Le nozze di Figaro” KV 492

Die beiden wohl beliebtesten Ouvertüren Mozarts sind die zu *Die Zauberflöte* und *Le nozze di Figaro*. Während in dem erstgenannten Werk dem fröhlichen *Allegro* eine langsame Einleitung mit drei erhabenen Akkorden in der Tradition der Freimaurer vorangeht, setzt die Ouvertüre zu *Le nozze* unmittelbar mit einem sprudelnden Thema ein, das die Tempobezeichnung *Presto* trägt – das rascheste Tempo, das Mozart je verwendete; das Stück stürmt mit nur wenigen etwas ruhigeren Passagen, doch ohne Reduzierung von Tempo oder Energie seinem Ende entgegen. Die Ouvertüre enthält

keine Melodien aus der Oper selbst, ist jedoch perfekt dazu geeignet, die Zuhörer auf die wunderbare Unterhaltung einzustimmen, die sich anschließt. Ihre Sonatenform wird durch keinerlei komplexere Entwicklungen wie etwa eine Durchführung belastet – nach dem Auftreten des dritten Gedankens der zweiten Themengruppe in der Dominante führt eine Überleitung über einem Orgelpunkt auf der Dominante unmittelbar zur Reprise, in der alle Themen in der Tonika D-Dur wiederholt werden. Die Coda beginnt im Flüsterton, schwillt aber schon bald zu einem kraftvollen Abschluss im vollen Orchester an.

© 2023 Michael O'Loughlin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkung des Interpreten Klavierkonzert KV 491

- “Bringen Sie mir das nächste Mal ein Konzert von Mozart.”
- “Aber Maestro, ich spiele nur sehr wenige Konzerte von Mozart! Ich finde sie zu schwer.”
- “Mmmm ... Trotzdem, bringen Sie mir das in c-Moll!”

Dieses Gespräch mit Sir Georg Solti fand 1996 statt, als der Maestro über einen

Zeitraum von zwei Jahren alle drei oder vier Monate so freundlich war, mir zahlreiche Stunden zu widmen, in denen wir gemeinsam ein gemischtes Repertoire durcharbeiteten.

Nie werde ich den Nachmittag vergessen, an dem wir uns mit dem Konzert KV 491 beschäftigten. Solti, der immer sehr streng auf die akkurate Interpretation des musikalischen Charakters pochte, insistierte eindringlich – wie er es auch mit Sängern tat – auf der unabdinglichen Fähigkeit, eine Phrase *legato* und ausgesprochen sanglich (*cantabile*) zu gestalten, ohne dabei metrisches Regemaß und rhythmische Genauigkeit in irgendeiner Hinsicht zu gefährden. “Singen Sie!”, “Aber im Takt!”, “Singen Sie doch!”, “Im Takt!”, wiederholte er unablässig mit seiner berühmten Intensität.

Speziell diese Sitzung hat bei mir einen entscheidenden und bleibenden Eindruck hinterlassen. Mir taten sich neue Wege der musikalischen Weiterentwicklung auf, die mir absolut richtig erschienen. Neben dieser wichtigen und hochgeschätzten Erinnerung habe ich noch andere faszinierende Anweisungen wiederentdeckt, die er mit rotem Bleistift eintrug. Im ersten Satz steht zum Beispiel ein “subito” bei der *forte* einsetzenden Reprise des Hauptthemas. Dies bedeutet, dass die vorhergehende Passage ohne jegliches

crescendo zu spielen ist (2, 7'55"). Oder das "no ritenuto" am Ende desselben Satzes, das seine Ästhetik spiegelt, die plötzliche, unvorbereitete Wechsel des Ausdrucks favorisierte, mit denen er die dramatischen Aspekte einer Partitur verstärkte.

Ich habe mich häufig gefragt, warum Solti speziell dieses Konzert hören wollte. Fand er es besonders zugänglich? Am meisten an Beethoven gemahnend? Oder einfach am problematischsten?

Grundsätzlich stellt uns das Formmodell "Thema und Variation" immer dieselbe Frage: Muss man alle Variationen in demselben Tempo wie das Thema spielen, wenn der Komponist sich hierzu nicht eindeutig geäußert hat? Jede Variation ist ein erneutes Zitat des Themas und beleuchtet dessen einen oder anderen Wesenszug. Indem man das Tempo einer jeden Variation fast unmerklich ändert, kann man ihren besonderen Charakter, ihre besondere Atmosphäre betonen. So kann zum Beispiel Variation VI, die von der Oboe in Dur eingeführt wird, "ruhiger" und die anschließende, nach c-Moll zurückkehrende Variation VII "fiebriger" dargeboten werden.

Klavierkonzert KV 503

Wo Mozart uns keine Kadenz hinterlassen

hat, ist das Spektrum der Möglichkeiten grenzenlos. Ich bewundere ganz besonders die Kadenzen von Hummel: Virtuos und immer überaus gut strukturiert, nutzen sie ausgiebig die hohen und tiefen Register, die es auf den Klavieren aus Mozarts Zeit noch nicht gab; zugleich verfällt er nie einem übertriebenen Romantizismus.

Was den Kopfsatz von KV 503 betrifft, wollte ich zunächst selbst eine Kadenz schreiben, wobei ich den (zudem völlig anachronistischen!) Einfall hatte, die reizvolle Analogie zwischen den ersten Noten des zweiten Themas und der "Marseillaise" zu nutzen. Als ich jedoch die Kadenz des jungen Pianisten Kenneth Broberg hörte, die die französische Hymne auf ungemein erfindungsreiche Weise einbaut, wollte ich genau diese für Sie in dieser Aufnahme spielen.

Im *Andante* schreibt Mozart vor der Wiederholung des Hauptthemas eine lange Passage von fünfzehn Takten über einem harmonischen Orgelpunkt (6, 4'20"), eine hochexpressive Episode, in der die über diesem lang ausgehaltenen Bass "schwebenden" großartigen Triolenformationen der rechten Hand mich unweigerlich an Brahms erinnern.

Andererseits denkt man an Beethoven und das (ebenfalls in C-Dur stehende) Finale der

“Waldstein“-Sonate op. 53, wenn man die virtuosen Triolen des dritten Satzes hört.

Ich finde es sehr anrührend, die Patzer in Mozarts Handschriften zu entdecken. In KV 491 zum Beispiel sind bei T. 40 im Mittelsatz (vgl. die Fotografie der Handschrift) die Bläserpartien und die Klavierstimme nicht aufeinander abgestimmt. Würde man sie spielen, wie sie geschrieben sind, würden sich einige erstaunliche Dissonanzen ergeben! Oder auch im Finale von KV 503, bei T. 58, 59 und 60, korrespondiert der Bass in der linken Hand nicht mit der Note in den Celli und Kontrabässen. Wenn man die schwindelerregende Geschwindigkeit bedenkt, mit der Mozart komponierte (man sagt, seine Musik einfach nur zu kopieren würde länger dauern als seine Lebenszeit!),

sind diese winzigen und zudem seltenen Fehler eine faszinierende Beobachtung und lassen das Wunder Mozart umso menschlicher erscheinen.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung aus dem Englischen: Stephanie Wollny

Widmung

Da er in der musikalischen Entwicklung von Gábor Takács-Nagy und mir eine solch entscheidende Rolle gespielt hat – speziell Mozart betreffend – ist es uns eine Freude, diese Aufnahme dem Andenken von Maestro Georg Solti zu widmen.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet

Übersetzung: Stephanie Wollny



Jean-Efflam Bavouzet and Gábor Takács-Nagy, with the Manchester Camerata,
at The Stoller Hall, Manchester, on 25 September 2019

Mozart: Concertos pour piano, KV 491 et KV 503 / Ouverture de “Le nozze di Figaro”

Introduction

C'est de manière inestimable que Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) contribua à enchanter l'humanité, à la fois pendant sa courte existence et tout au long des 232 années qui se sont écoulées depuis son décès. Son œuvre témoigne de son génie extraordinaire dans tous les genres vocaux et instrumentaux courants à son époque, de ses messes sublimes à ses scènes paillardes et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la “nouvelle simplicité”, ou style galant, avait débuté: le contrepoint perdait de son importance, la mélodie se simplifiait et la symétrie commençait à s'imposer à tous les niveaux, dans les motifs, les phrases, et même dans des mouvements entiers. Mozart intégra ces courants nouveaux dans une construction musicale subtile et captivante, créant une impression d'équilibre et de complétude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique classiques. Dans certains de ses menuets plus légers, de ses marches et même de ses symphonies, cette symétrie peut conduire à une sorte de prévisibilité, mais ses concertos pour piano

sont des œuvres inspirées, et c'est grâce à celles-ci que Mozart établit 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: il écrivit des œuvres pour tous les bois, pour cor, pour violon, pour différents groupes de solistes et surtout vingt-sept concertos pour piano sur l'ensemble de sa carrière, de 1767 jusqu'à son décès. Il est remarquable de voir comment Mozart intégra dans ces œuvres des sujets d'autres genres dans lesquels il excellait, tels l'opéra, le lied, la fugue, la marche militaire et l'*Harmoniemusik*, la musique de divertissement pour orchestre à vent. Au cœur de son style se trouvent le contraste, l'opposition et la réconciliation de polarités, un genre de schéma yin / yang comme au dix-huitième siècle. Ceci peut se manifester dans le contraste entre les mouvements successifs, dans l'interaction entre le pianiste solo et les nombreux musiciens de l'orchestre ou dans l'espace de quelques mesures quand la réponse immédiate à une cellule motivique puissante, agressive est une autre cellule plus délicatement mélodique.

Le plus significatif des dualismes de Mozart s'exprime sans doute dans les nombreux mouvements de forme sonate: dans la rivalité et la réconciliation finale entre le premier thème, à la tonique, parfois qualifié de masculin, et le second thème souvent plus velouté, ou "féminin", à la dominante ou relative majeure.

Les trois œuvres présentées ici sont toutes des produits de l'une des années les plus productives de Mozart, soit 1786 – si nous considérons que, comme d'habitude, il laissa la composition de l'ouverture pour la fin du processus de création de l'opéra. Mozart travailla fiévreusement à l'opéra *Le nozze di Figaro* entre octobre 1785 et sa création très applaudie, à Vienne, le 1er mai 1786; mais pendant cette période, il trouva encore le temps de composer les concertos pour piano KV 482, 488 et 491, et d'autres œuvres importantes. En décembre 1786, le Concerto KV 503 marqua la fin d'une remarquable période de cinq années au cours de laquelle Mozart produisit quinze concertos pour piano. Il n'en écrivit plus que deux autres au cours des quatre ans et demi qu'il lui restait à vivre.

Concerto pour piano (no 24) en ut mineur, KV 491

Le Concerto en ut mineur fut probablement créé par Mozart au Burgtheater, le 24 mars

1786. L'orchestre est plus étoffé que pour aucun autre des concertos du compositeur. Il comprend une flûte, ainsi que deux des instruments suivants: hautbois, clarinettes, bassons, cors et trompettes, en plus des timbales et des cordes.

Bien que chaque œuvre soit unique, ce concerto nous invite à une comparaison à la fois avec la Fantaisie en ut mineur, KV 475 (CHAN 20233), et le seul autre concerto pour piano écrit dans une tonalité mineure, soit le Concerto pour piano, KV 466, en ré mineur (CHAN 20083). Les deux œuvres en ut mineur commencent par des thèmes sombres, chromatiques de tonalité étrange et obscure; le KV 466, bien que tonalement non équivoque, est tout aussi perturbant et instable. Le remarquable premier thème du KV 491 est très long et imprévisible par ses nombreux rebonds. Il répond à l'un des deux critères propres à la série de douze notes que développa Arnold Schoenberg environ 130 ans plus tard: il contient chacune des douze notes, un fait unique sans doute pour un thème classique. Il ne répond pas au second qui veut qu'aucune note ne soit répétée avant que toutes les douze aient résonné. Toutefois, comme Schoenberg, Mozart laisse planer le doute quant à la tonalité jusqu'à ce que les hautbois enrichissent quelque peu le contexte

harmonique dans la mesure huit du thème à l'unisson de douze mesures. Ce n'est que dans la mesure treize que la tonalité d'ut mineur est fermement établie, lors de la répétition du thème *forte*, infirmant rapidement toute éventualité que Mozart puisse avoir été plus d'un siècle en avance sur son époque.

Il est utile de s'attarder sur ce thème, car il est omniprésent dans le mouvement, malgré que le pianiste n'y fasse référence que brièvement. Il illustre le contraste dans l'unité, comprenant diverses cellules motiviques différentes, soit douces, soit âpres, et une grande partie du tissu orchestral – par exemple, le second thème dans l'exposition orchestrale – consiste en diverses permutations de celles-ci. Toutefois l'exposition du soliste présente deux nouveaux thèmes, de nouveau en relation l'un avec l'autre. Comme le concerto fut écrit pour son propre usage et ne fut jamais publié de son vivant, Mozart ne composa pas de cadence pour ce mouvement.

Le *Larghetto* est une simple pièce en mi bémol majeur de forme rondo, très charmante, qui offre un peu de sérénité après les drames du premier mouvement. Le thème principal symétrique couvre quatre mesures, et son format de question-réponse invite Mozart à réutiliser ces contrastes plus loin, à l'orchestre. Le mouvement ne commence pas

vraiment comme un dialogue entre piano et orchestre, mais plutôt comme un débat entre trois protagonistes: le piano, la section des vents et les cordes. Comme le mouvement se développe, il apparaît que le sujet principal fait l'objet d'une discussion entre le piano et les vents, les cordes apportant au piano un support réel, mais discret. Et, typiquement pour Mozart en milieu et en fin de carrière, l'écriture pour les vents est pleine d'inspiration, en particulier le dialogue intérieur entre flûte et basson. Le premier épisode retourne à la tonalité du début du concerto, ut mineur, mais ne perturbe en rien la paisible sérénité du mouvement dont il fait partie.

Le finale a aussi une structure simple; il s'agit cette fois d'une série de variations sur un thème symétrique comme précédemment. Comme c'est souvent le cas, la relation entre les variations et le thème devient plus distante et change de forme alors que progresse le mouvement. Le thème, d'abord joué par l'orchestre *tutti*, est clairement reconnaissable en toile de fond des ornements au piano et des cordes de la variation I, et il en est de même dans le dialogue entre le piano et les vents de la variation II, ainsi que dans la troisième variation à l'allure de marche. La quatrième variation, un autre dialogue piano-vents, dans lequel la section des vents est

réduite à un parfait quatuor de clarinettes et de bassons, s'oriente vers une nouvelle tonalité, la bémol majeur, et en même temps s'installe un nouveau climat de positivité solaire. La cinquième variation pour piano seul avec un accompagnement minimal, en ut mineur de nouveau, revisite la marche, créant avec elle un contraste en introduisant une "Invention quadripartite" qui pourrait évoquer Bach. La sixième variation, en ut majeur, est une fois encore un dialogue entre le piano et un groupe choisi d'instruments à vent, et la septième est une réexposition variée du thème, en ut mineur. Une pause pour une cadence relie ceci à la brève huitième variation qui est suivie d'une longue coda retournant au climat sombre, chromatique des mesures introductives du concerto.

La superbe écriture pour les bois dans ce concerto a été largement commentée, mais ajoutons que la flûte, le seul instrument à vent ne faisant pas partie d'une paire, est utilisé modérément, mais quelques-unes des mélodies les plus lyriques lui sont confiées. En 1778, Mozart écrivit que cela ne lui plaisait pas, mais il changea sans aucun doute d'avis plus tard!

Concerto pour piano (no 25) en ut majeur, KV 503
Mozart dit qu'il avait achevé le Concerto en

ut majeur le 4 décembre 1786, et il le joua sans doute lors des concerts de l'Avent à Vienne cette année-là. Ce fut un succès sûrement, car il fut rejoué plusieurs fois au cours des années qui suivirent, peut-être même par Beethoven, en 1795. Et en 1903, à mi-chemin de l'existence du concerto ou presque, donc de sa création à l'enregistrement repris sur ce CD, Donald Tovey, dans son éminent essai "The Classical Concerto", le sélectionna comme parfait exemple de concerto classique. Tovey souligna avec regret que: "Ces cinquante dernières années, l'œuvre de Mozart a été traitée avec négligence et étudiée sans discernement...". Tovey, très polémique, considéra que seuls quelques rares concertos, de Mozart surtout, étaient "grandioses" et que tous les autres leur étaient inférieurs. Nous voyons maintenant les choses différemment, et la grandeur de Mozart n'est en aucune manière altérée par la reconnaissance de nombreux de ses prédécesseurs et de ses contemporains.

Le premier mouvement a des proportions imposantes, et il est difficile d'imaginer une introduction plus différente de celle du KV 491. Mozart choisit la tonalité la plus franche et la plus simple qui soit pour un premier thème autoritaire qui est en style symphonique à part entière.

L'exposition orchestrale est très longue et pourrait facilement être prise, à tort, pour une ouverture symphonique. Apparaissant pratiquement au début du mouvement et omniprésent tout au long de la durée du premier sujet, ce petit motif en ut mineur nous donne une idée à la fois du rythme et de la tonalité du second sujet:



Le second sujet est reconnaissable par le fait qu'il ressemble, au début, à "La Marseillaise" – les sept premières notes en fait, jusqu'au mot "patrie". Mais, il n'a pas l'allure guerrière de l'hymne:



Les forces du piano ne sont pas mises en valeur dans le puissant premier thème, si bien que, dans un premier temps, plutôt que de s'y essayer, Mozart le laisse tel qu'il est dans la partie piano, optant plutôt pour une entrée en douceur, qui est davantage une série de délicates fioritures qu'un thème: un autre joli contraste mozartien lorsque ceci mène à l'exposition par tout l'orchestre du premier thème. Le développement est consacré à l'exploration du second sujet dans différentes

tonalités; puis, dans la réexposition, le pianiste se voit donner une chance d'entrer en compétition avec l'orchestre dans le thème principal – mais avec les vents seulement, leur dynamique étant partout annotée *piano*.

L'*Andante* commence aussi par une ritournelle relativement substantielle, comprenant un premier thème significatif suivi par un certain nombre d'idées subsidiaires, toutes en fa majeur. Dans le rest du mouvement, le piano solo est prépondérant; il passe à la dominante après les premiers motifs et introduit de nouvelles idées. Peu après la première moitié du solo, les cors annoncent la réexposition. Nous avons donc un mouvement de forme sonate, mais n'offrant rien qui puisse être qualifié de développement: pas de thèmes traités, ou traités une seconde fois et aucune exploration de tonalités distantes. L'impression qui domine, dès lors, est celle d'une lumineuse sérénité, sans aucune tension.

Conservant les amples proportions du concerto, le généreux rondo a non moins de sept sections principales, qui dessinent un grand arc que je définirai ainsi: A1 – B1 – A2 – C – A3 – B2 – A4. (Selon certains commentateurs, il perd de son intensité vers la fin et pourrait avoir été rogné!) Le mouvement est de forme rondo sonate: un

rondo qui évoque la forme sonate, ou un rondo sur lequel les sections de la forme sonate peuvent être dessinées. Regardant le mouvement dans cette optique, A1 est l'exposition orchestrale et B1 est l'exposition solo présentant deux nouveaux thèmes, respectivement à la tonique et à la dominante. A2 est une brève transition vers la section C, qui fait en réalité office de développement. Deux autres nouveaux thèmes sont introduits ici: l'un est en la mineur et l'autre – une charmante mélodie pastorale – en fa majeur, avant que l'exploration se poursuive dans une forêt chromatique dont le point culminant est une pédale de dominante qui semble vouloir annoncer – et qui le fait réellement – la réexposition au point A3. B2 fait office de réexposition du second sujet du piano uniquement, à la tonique, puis A4 se présente comme une coda étendue.

Ouverture de “Le nozze di Figaro”, KV 492

Les ouvertures de Mozart les plus admirées sont probablement celles de *Die Zauberflöte* et de *Le nozze di Figaro*. La première comporte une lente introduction avec trois accords impressionnants dans la tradition maçonnique avant son joyeux *Allegro*, par contre la seconde commence directement par un thème pétillant annoté *Presto*, le tempo le plus rapide à la

disposition de Mozart, et se précipite vers sa conclusion en passant par des moments légèrement plus calmes, mais sans que ni le tempo, ni la dynamique ne soient réduits. Aucune allusion n'est faite dans l'ouverture aux mélodies de l'opéra, mais il s'agit d'une parfaite préparation de l'auditoire au merveilleux divertissement qui suivra. Rien de complexe, tel un développement, ne vient perturber sa forme sonate: après l'apparition du troisième thème du groupe du second sujet, à la dominante, une transition sur une pédale de dominante mène directement à la réexposition dans laquelle tous les sujets sont répétés à la tonique, ré majeur. La coda commence par un murmure, qui s'amplifie bientôt pour former une puissante conclusion à laquelle participe tout l'orchestre.

© 2023 Michael O'Loghlin

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

Note de l'interprète

Concerto, KV 491

- “Apportez moi un concerto de Mozart la prochaine fois.”
- “Mais Maestro, je ne joue que très peu de concertos de Mozart! Je trouve cela trop difficile.”
- “Mmmm... Apportez moi quand même le do mineur.”

Cette conversation avec Sir Georg Solti date de 1996 quand le Maestro, pendant deux ans, a eu la gentillesse de me consacrer de longues heures tous les trois / quatre mois pour travailler différents répertoires.

Je n'oublierai jamais cet après-midi autour du concerto KV 491. Solti, toujours très exigeant sur la justesse de l'interprétation des caractères, insistait énormément – comme il le faisait avec les chanteurs également – sur le fait de pouvoir donner à une phrase un caractère très *legato* et chantant (*cantabile*), mais sans pour autant sacrifier la régularité de la pulsation et la précision rythmique. “Chantez!”, “Mais en mesure!”, “Mais chantez!!”, “En mesure!”, répétait-il inlassablement avec sa passion légendaire.

Cette séance particulièrement m'a laissé des traces déterminantes. Une nouvelle manière d'aller sur le chemin, paraissant tellement juste, se présentait devant moi. À côté de ce souvenir principal gardé précieusement, j'ai retrouvé d'autres indications très intéressantes écrites de sa main au crayon rouge. Comme, par exemple, le “subito” écrit au-dessus du *forte* à la reprise du thème principal qui implique donc que le passage précédent soit joué sans *crescendo* (L2, 7'55”). Ou alors, “no ritenuto” à la fin du même mouvement, traduisant

son esthétique qui préférait les changements de caractères soudains, sans préparation, magnifiant ainsi le côté dramatique du texte musical.

Je me suis souvent demandé pourquoi Solti voulait entendre ce concerto en particulier. Le trouvait-il le plus directement accessible? Le plus Beethovenien? Ou justement le plus problématique?

La forme Thème et Variations nous pose en général toujours la même question: faut-il jouer toutes les variations au même tempo que le thème quand le compositeur ne donne aucune indications précise à ce sujet? Chaque variation est une relecture du thème et éclaire telle ou telle de ses caractéristiques. En changeant subtilement le tempo de chaque variation, on peut en accuser le caractère, l'atmosphère. Ainsi, par exemple, la variation VI introduite par le hautbois en majeur pourra être plus “tranquille” et la suivante qui retourne en ut mineur plus “fiévreuse”.

Concerto, KV 503

Quand Mozart ne nous a pas laissé de cadence, le champs de possibilités est vaste. J'apprécie beaucoup les cadences de Hummel: virtuoses et toujours très bien construites, elles utilisent certes les registres graves et aigus inexistant sur les pianos de l'époque

de Mozart, mais sans jamais tomber dans l'outrance d'un romantisme excessif.

Dans le cas du premier mouvement du KV 503, j'avais eu initialement l'intention d'en écrire une moi-même en ayant l'idée (d'ailleurs parfaitement anachronique!) d'y exploiter l'amusante analogie entre les premières notes du second thème et "La Marseillaise". Mais quand j'ai entendu la cadence du jeune pianiste Kenneth Broberg qui y inclue l'hymne français d'une manière très ingénieuse, c'est elle que j'ai voulu vous présenter dans cet enregistrement.

Dans l'*Andante*, avant la reprise du thème principal, Mozart écrit un long passage de quinze mesures basé sur une pédale harmonique (♭, 4'20"), passage très expressif dans lequel les sublimes configurations de triolets à la main droite "flottant" sur cette basse tenue me font inmanquablement penser à Brahms.

Par contre, c'est à Beethoven et au final de sa sonate op. 53 "Waldstein" (également en ut majeur) que l'on pense en entendant les triolets virtuoses du troisième mouvement.

Il est très touchant de constater des erreurs dans les manuscrits de Mozart. Dans

le KV 491, par exemple, à la mesure 40 du mouvement central (*cf.* photo du manuscrit), les parties des vents et celle du piano ne coïncident pas. Jouées telle qu'écrites, elles donneraient lieu à de curieuses dissonances! Ou alors, dans le final du KV 503, aux mesures 58 – 59 – 60, la basse de la main gauche ne correspond pas à la note des violoncelles / contrebasses. Quand on pense à la vitesse vertigineuse avec laquelle Mozart composait (il est dit que le simple fait de recopier toute sa musique prendrait plus de temps que sa propre vie!), ces minimes et rares erreurs fascinent, et rendent le miracle Mozartien encore plus humain.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet

Dédicace

Nous sommes heureux de dédier cet enregistrement à la mémoire du Maestro Solti en raison du rôle si déterminant qu'il a eu dans l'évolution musicale de Takács-Nagy Gábor et de la mienne, notamment dans Mozart.

© 2023 Jean-Efflam Bavouzet



KV 491, second movement, bar 40, Jean-Efflam Bavouzet pointing to the bassoon and piano parts in Mozart's autograph manuscript

The image shows a musical score for a piano piece, measures 38 through 42. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of staves. The first system includes a vocal line (treble clef) and three piano accompaniment staves (treble, middle, and bass clefs). The second system continues the vocal line and piano accompaniment. The third system shows the vocal line and piano accompaniment. The fourth and fifth systems show the piano accompaniment staves, with the vocal line being empty. The music features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. There are dynamic markings such as 'p' (piano) and 'p' (piano) throughout the score. The score is presented in a clean, black-and-white format.

The same passage as it appears in the Neue Mozart Ausgabe

Also available



CHAN 20137(2)

Mozart

Piano Concertos in D major, B flat major, C major, and E flat major
Operatic Overtures



Also available



CHAN 20166

Mozart
Piano Concertos in E flat major and A major
Overture to *Der Schauspieldirektor*



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

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

Thuresson: CM 402
Schoeps: MK22 / MK4 / MK6
DPA: 4006 & 4011
Neumann: U89
CM 402 microphones are hand built by the designer, Jörgen Thuresson, in Sweden.



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



This recording was supported by Geoffrey Shindler OBE and the Manchester Camerata Trust. Thank you to all our friends and patrons for their continued support.

With special thanks to



and



Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Jonathan Cooper
Assistant engineer Alexander James
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue The Stoller Hall, Hunts Bank, Manchester; 27 and 28 March 2022
Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Other artwork Photographs © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2023 Chandos Records Ltd
© 2023 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20192

WOLFGANG AMADEUS
MOZART (1756-1791)

- 1 **Overture to 'Le nozze di Figaro', KV 492** (1786) 4:15
(*Sinfonia*)
(The Marriage of Figaro)
in D major • in D-Dur • en ré majeur
- 2-4 **Concerto (No. 24), KV 491** (1786)* 30:54
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
for Piano and Orchestra
- 5-7 **Concerto (No. 25), KV 503** (1786)* 32:05
in C major • in C-Dur • en ut majeur
for Piano and Orchestra

TT 67:30

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

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

With special thanks to



MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 7 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20192

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 7 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20192