

MOZART

CHANDOS

Overture to 'Die Entführung aus dem Serail', KV 384

Piano Concerto No. 11 in F major, KV 413

Piano Concerto No. 12 in A major, KV 414

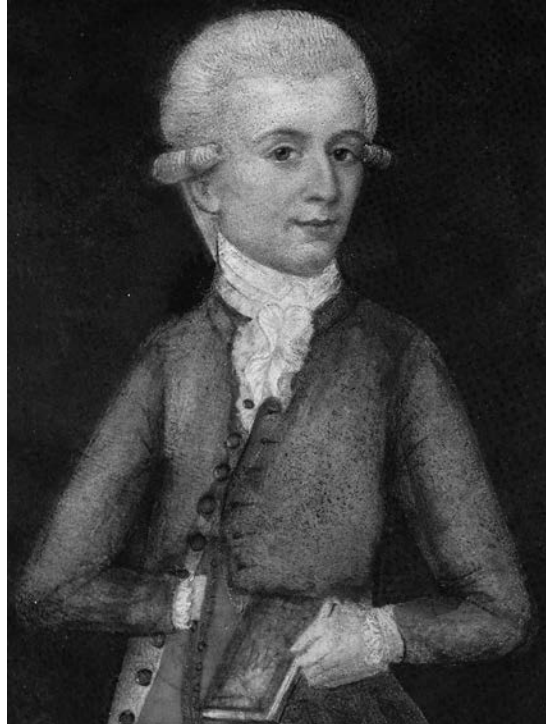
Piano Concerto No. 13 in C major, KV 415



**JEAN-EFFLAM
BAVOUZET**

Manchester Camerata
Gábor Takács-Nagy





Portrait by Johann Nepomuk della Croce (1736 – 1819), now at the Historisches Museum der Stadt Wien (Wien Museum) / Album / Alamy Stock Photo

Wolfgang Amadeus Mozart, c. 1780

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

- | | |
|---|---|
| 1 | Overture to ‘Die Entführung aus dem Serail’,
KV 384 (1781–82) 4:49
<i>(Overture)</i>
(The Abduction from the Seraglio)
in C major • in C-Dur • en ut majeur
<i>Komisches Singspiel</i> (Comical Play with Song) in Three Acts
Presto – Andante – Tempo I |
| | Concerto (No. 11), KV 413 (1782–83)* 21:41
in F major • in F-Dur • en fa majeur
for Piano and Orchestra
Cadenzas by the composer |
| 2 | Allegro – Cadenza – [Tempo I] 8:52 |
| 3 | Larghetto – Cadenza – [Tempo I] 7:24 |
| 4 | Tempo di Menuetto 5:25 |
| | Concerto (No. 12), KV 414 (1782)* 24:43
in A major • in A-Dur • en la majeur
for Piano and Orchestra
Cadenzas by the composer |
| 5 | Allegro – Cadenza – [Tempo I] 10:09 |
| 6 | Andante – Cadenza – [Tempo I] 7:58 |
| 7 | Rondeau. Allegretto – Cadenza – [Tempo I] 6:32 |

	Concerto (No. 13), KV 415 (1782–83)*	27:25
	in C major • in C-Dur • en ut majeur for Piano and Orchestra Cadenza by the composer	
8	Allegro – Cadenza – [Tempo I]	10:23
9	Andante – Cadenza – [Tempo I]	7:22
10	Rondeau. Allegro – Adagio – Allegro – Adagio – Allegro. Tempo I	9:38
		TT 78:38

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 414, KV 413, and KV 415 / Overture, KV 384

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 233 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the ‘new simplicity’, or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. 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, and military march. 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 the first theme, in the tonic key, and the second theme, in the dominant, and their final reconciliation.

The first Vienna concertos

In 1781 Mozart and his employer, the

Prince-Archbishop of Salzburg, parted ways, and Mozart commenced a new life as a freelance artist in Vienna. By 1782 he was locally famous, and the Mozart family correspondence shows that he was frantically busy composing, performing, and teaching. Unlike today's, the public expected and eagerly awaited new works, such as the set of three concertos presented here. The performances which Mozart gave of them in early 1783 must have been exciting: they would have shown not only his superb technique, but also – perhaps even more importantly – his creative improvisation, in the many cadenzas and *Eingänge* (shorter improvised connecting passages) which occur frequently throughout these works. Referring to one of these three concertos, Mozart wrote to his father on 17 January 1783 that he had not written out the *Eingänge*, because ‘...when I play this concerto I always do whatever occurs to me...’.

After an unsuccessful attempt to sell them by subscription, Mozart made an even more significant reference to the concertos on 26 April 1783, in a flattering letter to the publisher Sieber in Paris:

...because I am not all too satisfied with the local engraving, and even if I were, I would also like to send something to My

Fellow Countryman in Paris once again and accordingly wish to let you know that I have 3 clavier concertos ready which can be performed with an entire orchestra including oboes and horn – or equally only à quatre; – Artaria is keen to engrave them, but you, my friend, receive preference...

Sieber did not take up the offer, and the set was finally published, by Artaria, as Op. 4, in 1785.

What did Mozart mean by ‘a quatre’?

There are two related possibilities: accompanied by a string quartet, or by a four-part string orchestra. The common factor is that the wind instruments and timpani would be omitted. These works, perhaps together with the following concerto, KV 449, are the last piano concertos by Mozart which could be so performed, and the fact that he mentioned it suggests that from 1784 onwards he may already have been considering his later style, in which the wind instruments are essential. This is a turning-point in orchestration generally, from the baroque *laissez-faire* attitude to instrumentation to the precision required by Beethoven and later composers. Perhaps desperate to sell the concertos, Mozart may have thought that a chamber version, suitable

for *Hausmusik*, would make them more attractive both for subscribers and publishers, but it is hard to imagine that he really wanted the works to be performed 'a quatro'.

In his concerto movements Mozart used a surprisingly limited number of forms: sonata form, ternary (on which the sonata form is based), and rondo basically cover them all, together with various hybrids such as the sonata-rondo. However, unlike lesser composers, Mozart is never formulaic. The form gives listeners a certain sense of satisfaction; it takes them on a journey with a happy ending, and just enough excitement along the way, but there is no mature work of Mozart which does not provide an unexpected turn at some point. So it is that these three concertos all follow the same standard three-movement pattern: a weighty opening movement in sonata form, a lighter slow movement in a related key and in some sort of ternary form, and a bright rondo finale.

In the sonata form movements, Mozart achieved a remarkable synthesis of styles: the three sections of the sonata form, which emphasises careful placement and development of themes, were overlaid upon the ritornello form, which he inherited from countless baroque composers. These

earlier movements often comprised seven sections: four ritornellos, or *tutti*, sections, for the full orchestra, separated by three solo sections. In Mozart's first movements, which are always in sonata form, the exposition typically comprises the opening ritornello which introduces two or more themes, the first solo, generally with the same themes, and a closing ritornello in the dominant key. The second solo becomes the development, in which Mozart works on the themes but often introduces new ones, and moves through more distant keys. The recapitulation comprises the final three sections, all set basically in the tonic key, firmly to re-establish it. The solo sections are fewer in number than the ritornellos, but longer – because that is what the audience wanted to hear. Amusingly, and to complicate matters, not only did the orchestra play in the solo sections, but the soloist continued to accompany from the figured or unfigured bass line during the ritornellos – a practice which is rarely followed today.

**Piano Concerto (No. 12) in A major,
KV 414**

The Concerto, KV 414, was the first of the three concertos to be completed. The first movement follows the form described above,

except that the development is based on entirely new themes. The *Andante*, in D major, is also in sonata form, but on a smaller scale. The first subject quotes in homage a theme by the youngest Bach son, Johann Christian, who had mentored Mozart on his childhood visit to London, and whose death, on 1 January 1782, Mozart mourned in a letter. Strangely, the second subject traces the same melodic line as the first subject from the first movement, but the slower tempo and slightly altered rhythmic profile tend to disguise this:



KV 414, first movement, first subject, violin I, bars 1 – 3



KV 414, second movement, second subject, piano right hand, bars 37 – 39

In the nineteenth century the concept of the *idée fixe* or *Leitmotiv* became normal, but in Mozart's time such the matic correspondences between movements are rare, and possibly unplanned by the composer.

The final *Allegretto* is in sonata-rondo form, which in this case means that the second episode, or intervening section, has the character of a development. Appearing in all sections, the most ubiquitous and most developed theme in the movement is one which first seems to be quite subsidiary, played by the strings in octaves:



KV 414, third movement, violin I, bars 8 – 12

Piano Concerto (No. 11) in F major, KV 413

In the Concerto, KV 413, the point of difference from the norm is that the first movement is set in three-four time, which is extremely rare in concertos by Mozart. The opening, stiffened by the oboes and horns, is as strong as any of his march themes, but this soon gives way to gentler music, in particular the development, in which the piano is accompanied only by the strings. The *Larghetto* is a masterpiece of understated charm. Mozart frequently leaves the horns silent in slow movements, but here he retains both oboes and horns, and even adds a pair of bassoons, just for this movement. These six wind instruments

could theoretically be dispensed with, but their use in the short introductory ritornello shows that, for a few moments at least, they are an important partner in dialogue, and the work would be poorer without them. The finale, in sonata-rondo form, is marked *Tempo di Menuetto*, the last time Mozart would use this already antiquated dance to end a concerto. When danced, the steps of the minuet require it to be cast in eight-bar phrases subdivided into two four-bar subphrases, a quite strict symmetrical form. In their instrumental music, Mozart's predecessors, such as C.P.E. Bach and Joseph Haydn, had long subverted this rigidity, often briefly paying lip service to it before abandoning it entirely. Here Mozart almost always retains the traditional symmetry – especially in the repetitions of the main theme, which are, however, varied enough in texture and instrumentation to retain interest.

Piano Concerto (No. 13) in C major, KV 415

Mozart performed the Concerto, KV 415, on 23 March 1783, for an enthusiastic audience. The first print, by Artaria in 1785, includes the normal 'light' scoring of oboes, bassoons, and horns with the strings, but a later publication, in 1802, gives the work a different colour, containing parts also for trumpets

and timpani. It is possible that Mozart added those instruments for the première to lend grandeur to the work, as Emperor Joseph II was present. Later performances in Salzburg did not include them. In any case, the march-like first theme, based almost entirely on the chord of C major, suits these instruments, with their (then) limited notes, perfectly. As always in Mozart's case, there is subtlety: the marching string band starts softly, perhaps distantly, and approaches with a *crescendo*, suddenly appearing round the corner as it adds winds and drums at bar 10. In this movement, the interesting diversion is that the opening ritornello has the expected two subjects, as does the following solo, but these are different; all four have march-like dotted rhythms.

The *Andante* is a simple movement in ternary form, the outer sections in F major flanking a central section in C. Mozart reserves any surprises for the sonata-rondo finale in the form ABACABA, in which C is the development. The main theme is in effect a gigue and, like the minuet, it unfolds in four- and eight-bar phrases; but the second theme, played by the violins, upsets the symmetry, comprising two five-bar phrases and displaying an unpredictable but charming melodic line. Further surprises await in the

form of two poignant *Adagio* (B) sections in C minor, like miniature slow movements, or perhaps opera arias, of a melancholy nature.

Overture to ‘Die Entführung aus dem Serail’, KV 384

It remains a mystery why anyone would refer to *Die Entführung aus dem Serail* as ‘Il seraglio’, as it is not Italian, nor is it in the strict sense even an opera, but a *Singspiel*, which is the German vernacular genre which includes spoken dialogue. The Overture, however, is in the Italian style: it is a variant of the Sinfonia, the older three-movement form for commencing an Italian opera, and the ancestor of the symphony. Premiered at the Burgtheater, in Vienna, on 16 July 1782, *Die Entführung* was one of Mozart’s greatest stage successes. Its Turkish subject was popular at the time, and Mozart used a style of orchestration which immediately conveyed, to the European audience at least, the essence of Turkishness. In addition to a full wind band and including trumpets and timpani with the strings, he employs a piccolo in G (an instrument no longer in use today), triangle, bass drum, and cymbals.

The C major Overture is a very fast and jolly piece in monothematic sonata form. More precisely, the second subject is the second half of the first subject transposed into the

dominant, played by the bassoons and cellos and spiced up with the addition of a little viola counterpoint. The development is replaced by a contrasting *Andante*, in C minor, scored for the normal classical orchestra, without all the extra colour, the piccolo player switching to the normal flute. This turns out to be a minor-key version of Belmonte’s opening aria. Mozart’s original version of the Overture ends, after an abbreviated return of the opening *Presto*, with a soft transitional passage on a dominant pedal of G, which leads into Belmonte’s C major aria; but the concert version is longer, in the concluding *Presto* adding the second subject to form a complete recapitulation.

© 2024 Michael O’Loughlin

A note by the soloist

Piano Concerto, KV 413

The triptych of concertos KV 413, KV 414, and KV 415 has always featured among my favourites. I retain a vivid memory of a masterly concert performance of KV 413 by Zoltán Kocsis in the 1980s. The clarity of his playing and of his phrasing, sculpted in marble, impressed me immensely. At the time, as even today, it was rare to hear this concerto in the concert hall. And yet it is a work full of inventiveness, freshness, and

even audacity. For proof of that I need only cite the astonishing entry of the piano, a great moment in the history of the concerto form and one which, as Charles Rosen rightly points out, audiences look keenly forward to. In the *Allegro* of KV 413, there is no thunderous entry of the soloist. Very much on the contrary, the piano is barely audible and enters, as it were, in small steps, on a single note, even before the orchestra has completed its phrase, rather like an operatic character entering in the corner of the stage without attracting notice.

Despite its highly homogeneous texture owing to an almost ceaseless Alberti bass, the tender *Larghetto* at no point descends into monotony, for Mozart here constantly employs subtle changes of colour. Each phrase has a distinctive meaning, a clear direction, a different harmonic course. It is also noteworthy that even though the movement is written four beats to the bar, phrases themselves unfold in six-beat periods, thus relating to the three-beat pulse of the two surrounding movements.

The elegant *Menuetto* makes me think of a conversation among people of refinement. There is no conflicting dialogue between the protagonists (orchestra – soloist), each acquiescing in the statement of the other.

Nevertheless, at the very end ($\boxed{4}$, 4'47") a tiny seed of doubt is sown by the almost Schumannesque chords in the piano. But the question is swiftly sidestepped, and everybody retreats to his own space. It is worth noting that of the group of these three concertos only KV 414 ends loudly. There are very few works by Mozart which end *piano*.

Piano Concerto, KV 414

The unruffled and cheerful mien with which the principal theme of the opening *Allegro* of KV 414 unfolds illuminates the entire movement, spreading under a cloudless sky. Or nearly so... For during the course of about one minute, between 4'50" and 5'50" ($\boxed{5}$), the sky clouds over and the wind rises until a flash of lightning, represented for me by a dazzling descending scale, puts an end to this episode. The scale is written using such rapid note values that they do not even have a name! (Six-fold-quavers? See the illustration.) The extended silence which follows is charged with stupefaction, and allows us to regain our senses. In the conviction that this was only a passing squall, normal life may now continue on its course, with the return of the principal theme and thus the lovely weather.

The magnificent chorale summoned by the *Andante* lays out its upper voice in contrary

motion with the bass line, and twice – something rare enough to warrant notice – the piano expresses itself unaccompanied, in two cadenzas which Mozart himself elaborated.

The *Rondeau* is more mischievous, its theme looking first, as it were, towards the high register, then to the low. Notice a particularly humorous moment at the end of the Cadenza (♩, 5'12") when Mozart, as we have so often seen in Haydn, surprises us by leaving the piano's phrase in suspense, as if with a question. A question to which the orchestra replies, it too hesitantly. Moreover, for these utterances, my friend Gábor Takács-Nagy and I have chosen to ask only the first desks of the orchestra to play, so as to accentuate the impression of a dialogue with the piano. And then, finally, the piano resumes, carrying the orchestra along with it.

Piano Concerto, KV 415

The opening of KV 415, astonishingly economical with one repeated note and one line forming a three-voice canon, will in fact spawn an initial *tutti* rich in ideas and immensely attractive.

In the *Andante*, after the Cadenza, in order to sharpen the dialogue between piano and orchestra, we have again chosen to ask only the first desks to play.

Beginning in a cheerful, dance-like manner, the concluding *Allegro*, its character carefree and light-hearted, will shortly be interrupted by powerful orchestral chords. In my view this wholly unexpected incursion requires 'comment' by way of a reaction from the soloist in the form of micro-cadenzas. The more so because, to our even bigger surprise, the music which immediately follows this dramatic theatrical gesture is in complete contrast with that which we have just heard: a heartrending 'doloroso' aria in C minor in which woodwind instruments converse with, and indeed weep alongside, the piano. Here there are multiple changes: of tempo (between *Allegro* and *Adagio*), of metre (between 6/8 and 2/4), and of mode (between major and minor). Even though in his piano concertos Mozart had already inserted passages of contrasting character and in another tempo, as for example in the finale of KV 271 (and he would do so again in KV 482), I know of no work of Mozart in which such a radical change of character takes place within a single movement. And this even twice! It is for this reason that, at the second interruption of the dramatic chords, I had the idea to substitute for the piano an oboe, giving it the responsibility of leading us back to the poignant repeat of the *Adagio* in C minor.

In this repeat Mozart still further elaborates and refines the accompaniment of the piano's decorated song, with *pizzicato* in the violins and syncopations in the cellos and basses, evoking for me the gasps of a dying person. The arresting beauty of this passage is owed to several factors: the harmony, the placing of the passage in the piece, the originality of the orchestral texture, all in my opinion making it one of the summits of Mozart's entire output.

Before continuing with the recording of the apprentice concertos and those for two and three pianos, I am happy to conclude this series of the twenty-one mature concertos with these three works, which never cease to fascinate us with their originality and their richness of ideas.

© 2024 Jean-Efflam Bavouzet

www.Bavouzet.com

Translation: Stephen Pettitt

His multi-award-winning recordings and dazzling concert performances have long established **Jean-Efflam Bavouzet** as one of the most outstanding pianists of his generation. Considered as Sir Georg Solti's last discovery, he works regularly with orchestras such as The Cleveland Orchestra, San Francisco Symphony,

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

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

An exclusive Chandos artist, Jean-Efflam Bavouzet is particularly celebrated for his work in the recording studio, his complete survey of Haydn's piano sonatas and the first volume in his series 'The Beethoven Connection' having received accolades from publications including *Gramophone*, *BBC Music*, *Classica*, and *The New York Times*. Other ongoing cycles include the complete piano concertos by Mozart, with Manchester Camerata and Gábor Takács-Nagy, the fourth volume of which was nominated for a *Gramophone* Award in 2020.

He has recorded the complete piano concertos of Beethoven with the Swedish Chamber Orchestra, whom he also directed,

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

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

Manchester Camerata prides itself on an original combination of craft and courage. With five-star reviews from *The Independent*, and being hailed as 'Britain's most adventurous orchestra' by *The Times*, Camerata is as

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

In partnership with Chetham's School of Music, Manchester Camerata has embarked on a five-year collaborative project to perform and record all Mozart's piano concertos, bringing together Gábor Takács-Nagy and the world-famous pianist Jean-Efflam Bavouzet to perform at The Stoller Hall,

Chetham's exceptional concert venue. The series to date has received international acclaim, including a *Gramophone* Award nomination, and, in the words of *Gramophone*, 'is shaping up to be a serious front-runner in a cycle of works that has never wanted for fine recordings'. With its live performances, Camerata plays music with no boundaries. From an orchestral rave performed in isolation to more than one million people during the Covid-19 pandemic to touring Mozart in the most beautiful, intimate concert halls, or re-imagining classical music with electronic producers at the top of their game, it believes that great music is great music and presents this to you at the highest level.

As a charity, Manchester Camerata puts its communities first. It has been delivering its award-winning *Music in Mind* programme for people living with dementia since 2012. This specialist music therapy programme uses improvisation to help people living with dementia to express themselves and communicate with others. The sector-leading approach, based on eight years of research in partnership with the University of Manchester, a leading global dementia research centre, and on collaboration with prestigious academic institutions such as the Economic and Social Research Council, has led the orchestra to

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

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

In 2002, he turned to conducting and in 2007 became Music Director of the Verbier Festival Chamber Orchestra. He has been

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

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



Gábor Takács-Nagy, conducting the Verbier Festival Chamber Orchestra



KV 414, first movement, end of development, in Mozart's manuscript

The image shows a page of musical notation for the end of the development section of the first movement of Beethoven's Piano Sonata No. 29, Op. 106 (KV 414). The score is in G major and 3/4 time. It features a complex texture with multiple staves. The upper staves show the vocal line and piano accompaniment. The lower staves show the piano accompaniment. The notation includes various rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests. There are several dynamic markings, including *sfp* (sforzando piano), and articulation marks such as accents and slurs. The page number 191 is visible in the top left corner.

KV 414, first movement, end of development, in the Bärenreiter edition

Mozart: Klavierkonzerte KV 414, KV 413 und KV 415 / Ouvertüre KV 384

Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 233 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, anzügliche Rundgesänge oder clevere Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die „neue Einfachheit“ oder galante Revolution begonnen: Der Kontrapunkt verlor an Wichtigkeit, die Melodien wurden einfacher, und die Symmetrie übernahm auf allen Ebenen – von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen – die Vorherrschaft. In seiner Musik integrierte Mozart diese Strömungen in eine subtile und überzeugende Struktur, sie vermittelt ein Gefühl von Gleichgewicht und Vollständigkeit und verkörpert alle Tugenden der klassischen Architektur, Kunst und Rhetorik. In manchen seiner leichteren Menuette, Märsche und sogar Sinfonien kann diese Symmetrie zu einer gewissen Vorhersehbarkeit führen,

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

Kein anderer Komponist der klassischen Periode hat einen solch bedeutenden Beitrag zum Genre des Solokonzerts geleistet: Werke für alle Holzbläser, Horn, Violine, verschiedene Gruppen von Solo-Instrumenten und vor allem siebenundzwanzig Konzerte für Tasteninstrumente, die sich über seine gesamte Laufbahn von 1767 bis zu seinem Tod erstrecken. Es ist bemerkenswert, wie Mozart in diese Stücke Elemente anderer Genres, in denen er sich auszeichnete, wie etwa Oper, Lied, Fuge und Militärmarsch mit einbezog. Das Herzstück seines Stils macht der Kontrast aus, die Entgegensetzung und Aussöhnung von Polaritäten in einer Art Yin-Yang-Schema des achtzehnten Jahrhunderts. Dies kann sich in der Gegenüberstellung aufeinander folgender Sätze manifestieren, im Wechselspiel zwischen dem einen Pianisten und den vielen Musikern des Orchesters oder innerhalb weniger Takte, wenn eine starke, aggressive motivische Zelle umgehend von

einer süß-melodischen beantwortet wird. Möglicherweise findet sich der maßgeblichste Dualismus Mozarts in seinen vielen Sätzen in Sonatenhauptsatzform: in der Rivalität zwischen dem ersten Thema in der Tonika und dem zweiten in der Dominante und ihrer schließlichen Versöhnung.

Die ersten Wiener Konzerte

1781 trennten sich die Wege Mozarts und seines Arbeitgebers, des Fürsterzbischofs von Salzburg, und der Komponist begann in Wien ein neues Leben als freischaffender Künstler. 1782 hatte er bereits lokale Berühmtheit erlangt, und die Korrespondenz mit seiner Familie zeigt, dass er fieberhaft mit Komponieren, Aufführungen und Unterrichten beschäftigt war. Anders als heutzutage erwartete das Publikum neue Werke und sah ihnen voller Spannung entgegen, wie etwa der hier vorliegenden Gruppe von drei Konzerten. Ihre Aufführungen, die Mozart Anfang 1783 gab, müssen aufregend gewesen sein: Sie werden nicht nur seine großartige Technik aufgezeigt haben, sondern – was vielleicht noch wichtiger war – in den vielen Kadenzten und “Eingängen” (kürzere, improvisierte Verbindungspassagen), welche so oft in diesen Werken vorkommen, auch seine kreative

Improvisation. Auf eines dieser drei Konzerte bezugnehmend schrieb Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 17. Januar 1783, er habe die “Eingänge” nicht ausgeschrieben, denn “... wen ich dieses *Concert* spielte, so mache ich allzeit was mir einfällt ...”.

Nachdem er erfolglos versucht hatte, sie durch Subskription zu verkaufen, nahm Mozart am 26. April 1783 in einem schmeichelhaften Brief an den Verleger Sieber in Paris noch maßgeblicheren Bezug auf die Konzerte:

... da ich aber mit dem hiesigen
Stiche nicht allzusehr zufrieden bin,
und wen ich es auch wäre, Meinem
LandsMane in Paris auch einmal
wieder möchte etwas zukomen lassen;
so mache ihnen hiemit zu wissen daß
ich 3 *Clavier=Concerte* fertig habe,
welche mit ganzen *orchester* als mit
oboen und Horn – wie auch nur à
quatro, können *Producirt* werden; –
Artaria will sie Stechen. allein sie, mein
freund, haben den vorzug...

Sieber griff das Angebot nicht auf, und die Gruppe wurde 1785 als Op. 4 von Artaria veröffentlicht.

Was meinte Mozart mit “a quatro”? Es gibt zwei miteinander verwandte Möglichkeiten: begleitet von einem Streichquartett oder von

einem vierstimmigen Streichorchester. Beiden ist gemeinsam, dass die Bläser und Pauken ausgespart würden. Diese Werke und vielleicht noch das sich anschließende Konzert, KV 449, sind die letzten Klavierkonzerte Mozarts, die auf diese Art und Weise aufgeführt werden konnten, und die Erwähnung dieser Möglichkeit legt nahe, dass er ab 1784 möglicherweise bereits seinen späteren Stil im Sinn hatte, für den Bläser von essenzieller Wichtigkeit sind. Generell steht hier die Orchestrierung an einem Wendepunkt, von der barocken *laissez-faire* Einstellung hin zu der Präzision, die bei Beethoven und späteren Komponisten verlangt wird. In einem möglicherweise verzweifelten Versuch, die Konzerte zu verkaufen, mag Mozart gedacht haben, dass eine auch für die Hausmusik geeignete Kammerversion sie sowohl für Abonnenten als auch für Verleger attraktiver machen würde, doch es fällt schwer sich vorzustellen, dass er die Werke wirklich "a quattro" aufgeführt sehen wollte.

Für seine Konzertsätze verwendete Mozart eine erstaunlich begrenzte Auswahl von Formen: Sonatenhauptsatz, dreiteilige Form (auf welcher die Sonatenhauptsatzform aufbaut) und Rondo sowie verschiedenen Hybridformen wie etwa das Sonaten-Rondo decken sie im Grunde alle ab. Anders als

bei weniger bedeutenden Komponisten ist Mozarts Musik jedoch nie formelhaft. Die Form erlaubt der Zuhörerschaft ein gewisses Gefühl von Erfüllung, man wird auf eine Reise mit Happy End und angenehm ausreichender Spannung mitgenommen, doch keines von Mozarts reifen Werken weist nicht an irgendeinem Punkt eine unerwartete Wendung auf. Dementsprechend folgen diese drei Konzerte alle dem gleichen dreisätzigen Muster: ein gewichtiger Eröffnungssatz in Sonatenhauptsatzform, ein leichterer langsamer Satz in einer verwandten Tonart und irgendeiner Art von Dreiteiligkeit und ein strahlendes Rondo-Finale.

In den Sonatenhauptsätzen erreicht Mozart eine bemerkenswerte stilistische Synthese: Die drei Abschnitte der Sonatenhauptsatzform, welche auf die sorgsame Platzierung und Entwicklung von Themen Wert legt, wurden auf die von zahllosen barocken Komponisten ererbte Ritornell-Form überblendet. Diese früheren Sätze bestanden oft aus sieben Abschnitten: vier Ritornell- oder Tutti-Abschnitte für das gesamte Orchester, unterteilt von drei Solo-Abschnitten. In Mozarts ersten Sätzen, die sich immer der Sonatenhauptsatzform bedienen, umfasst die Exposition typischerweise das Eröffnungsritornell, welches zwei oder mehr

Themen einführt, das erste Solo, generell mit den selben Themen, und ein Abschlussritornell in der Dominante. Das zweite Solo wird zur Durchführung, in welcher Mozart die Themen bearbeitet, jedoch oft auch neue einführt, und sich durch entferntere Tonarten bewegt. Die Reprise besteht aus den letzten drei Abschnitten, die im Grunde alle in der Tonika stehen, um diese nachdrücklich zu bestätigen. Die Solo-Abschnitte sind zahlenmäßig weniger als die Ritornelle, aber länger, denn das ist es, was das Publikum hören wollte. Amüsanterweise und um die Lage noch zu verkomplizieren, spielte nicht nur das Orchester in den Solo-Abschnitten, sondern das Soloinstrument begleitete auch anhand der bezifferten oder unbezifferten Basslinie während der Ritornelle weiter – allerdings wird dieser Praxis heute selten gefolgt.

Klavierkonzert (Nr. 12) in A-Dur KV 414

Das Konzert KV 414 wurde als erstes der drei Konzerte fertiggestellt. Der erste Satz folgt dem oben beschriebenen Schema, nur basiert die Durchführung auf vollkommen neuen Themen. Das *Andante* in D-Dur ist ebenfalls ein Sonatenhauptsatz, wenn auch in kleinerem Umfang. Das erste Thema zitiert als Hommage ein Thema des jüngsten Bach-Sohns Johann Christian, der das Kind

Mozart während eines Besuchs in London unter seine Fittiche genommen hatte und dessen Tod am 1. Januar 1782 Mozart in einem Brief betrauerte. Seltsamerweise folgt das zweite Thema derselben melodischen Linie wie das erste Thema des ersten Satzes, was jedoch meist durch das langsamere Tempo und das etwas veränderte rhythmische Profil verschleiert wird:



KV 414, erster Satz, erstes Thema,
1. Violinen, Takt 1 – 3



KV 414, zweiter Satz, zweites Thema,
Klavier rechte Hand, Takt 37 – 39

Im neunzehnten Jahrhundert bürgerte sich das Konzept der *idée fixe* oder des Leitmotivs ein, doch zu Mozarts Zeiten waren solche thematischen Entsprechungen zwischen Sätzen selten und möglicherweise nicht vom Komponisten geplant.

Das abschließende *Allegretto* steht in Sonaten-Rondo-Form, was in diesem Fall bedeutet, dass die zweite Episode

bzw. der Zwischenabschnitt den Charakter einer Durchführung hat. Bei dem in allen Abschnitten allgegenwärtigsten und am meisten durchgeführten Thema des Satzes handelt es sich um eines, welches zunächst recht nebensächlich scheint, von den Streichern in Oktaven gespielt:



KV 414, dritter Satz, 1. Violinen, Takt 8 – 12

Klavierkonzert (Nr. 11) in F-Dur KV 413

Das Konzert KV 413 unterscheidet sich insofern von der Norm, als dass der erste Satz im 3/4-Takt steht, was bei Mozarts Konzerten ausgesprochen selten vorkommt. Die Eröffnung, welche durch die Oboen und Hörnern verstärkt wird, steht in ihrem Gewicht Mozarts Marsch-Themen um nichts nach, doch sie macht bald sanfterer Musik Platz, besonders in der Durchführung, in welcher das Klavier nur von den Streichern begleitet wird. Das *Larghetto* ist ein Meisterwerk von unaufdringlichem Charme. Mozart lässt die Hörner in seinen langsamen Sätzen oft schweigen, doch hier behält er sowohl Oboen als auch Hörner bei und fügt sogar nur für diesen Satz noch ein Paar Fagotte hinzu. Auf diese sechs Bläser könnte

man theoretisch auch verzichten, doch ihr Einsatz im kurzen einleitenden Ritornell zeigt, dass sie wenigstens für einige Momente einen wichtigen Dialogpartner darstellen und dass das Werk ohne sie ärmer wäre. Das Finale in Form eines Sonaten-Rondos ist mit *Tempo di Menuetto* bezeichnet, und es ist das letzte Mal, dass Mozart ein Konzert mit diesem inzwischen veralteten Tanz abschließen sollte. Wenn es getanzt wird, verlangt die Schrittfolge des Menuetts eine Anlage in achttaktigen Phrasen, die wiederum in zwei viertaktige Unterphrasen unterteilt sind, also eine recht strenge symmetrische Form. In ihrer Instrumentalmusik hatten Mozarts Vorgänger wie etwa Carl Philipp Emanuel Bach und Joseph Haydn diese Rigidität schon lange untergraben und ihr oft nur ein kurzes Lippenbekenntnis gezollt, bevor sie sie völlig aufgaben. Mozart behält hier fast durchgängig die traditionelle Symmetrie bei, besonders was die Wiederholungen des Hauptthemas angeht, die allerdings in ihrer Textur und Instrumentierung abwechslungsreich genug sind, um interessant zu bleiben.

Klavierkonzert (Nr. 13) in C-Dur KV 415

Mozart spielte das Konzert KV 415 am 23. März 1783 vor einem begeisterten

Publikum. Die erste, 1785 bei Artaria erschienene Druckauflage weist die normale "leichte" Besetzung von Oboen, Fagotten und Hörnern mit den Streichern auf, doch eine spätere Ausgabe aus dem Jahr 1802 verleiht dem Werk eine andere Farbe, da sie auch Stimmen für Trompeten und Pauken enthält. Möglicherweise fügte Mozart diese Instrumente für die Uraufführung, bei der Kaiser Joseph II anwesend war, hinzu, um dem Werk Pracht zu verleihen. Bei späteren Aufführungen in Salzburg kamen sie nicht mehr vor. In jedem Fall passt das marschartige erste Thema, das fast vollständig auf dem Akkord C-Dur basiert, perfekt zu diesen Instrumenten mit ihrer (zu jener Zeit) begrenzten Auswahl an Tönen. Wie immer bei Mozart gibt es auch Feinheiten: Die marschierende Streichergruppe beginnt leise, vielleicht aus der Ferne, und nähert sich mit einem *crescendo*, bevor sie plötzlich um die Ecke zu kommen scheint, wenn in Takt 10 Bläser und Pauken hinzukommen. In diesem Satz besteht die interessante Abweichung darin, dass das eröffnende Ritornell ebenso wie das sich anschließende Solo über die erwarteten zwei Themen verfügt, sie jedoch unterschiedlich voneinander sind – alle vier haben punktierte marschartige Rhythmen.

Bei dem *Andante* handelt es sich um einen einfachen, dreiteiligen Satz, dessen äußere Abschnitte in F-Dur einen Mittelteil in C-Dur flankieren. Mozart spart sich jegliche Überraschung für das Sonaten-Rondo-Finale mit der Form ABACABA auf, wobei C die Durchführung darstellt. Das Hauptthema ist tatsächlich eine Gigue und entfaltet sich wie das Menuett in vier- und achttaktigen Phrasen. Das zweite Thema in den Violinen bringt allerdings die Symmetrie durcheinander, da es aus zwei fünftaktigen Phrasen besteht und eine unberechenbare aber anmutige Melodielinie aufweist. Weitere Überraschungen gibt es in Form von zwei ergreifenden *Adagio* (B) Abschnitten in c-Moll, die wie langsame Sätze in Miniatur oder vielleicht Opernarien von melancholischem Charakter wirken.

Ouvertüre zu "Die Entführung aus dem Serail", KV 384

Es bleibt ein Rätsel, warum irgendjemand *Die Entführung aus dem Serail* als "Il seraglio" bezeichnen sollte, denn das Werk ist nicht italienisch und im engeren Sinne nicht einmal eine Oper, sondern ein *Singspiel*, ein traditionelles deutsches Genre mit gesprochenen Dialogen. Die Ouvertüre ist jedoch im italienischen Stil gehalten: Es

handelt sich um eine Variante der Sinfonia, der älteren, dreisätzigen Form, mit der italienische Opern eröffneten und die eine Vorfahrin der Sinfonie ist. *Die Entführung aus dem Serail*, die am 16. Juli 1782 im Burgtheater in Wien uraufgeführt wurde, war einer von Mozarts größten Bühnenerfolgen. Das türkische Thema war zu der Zeit populär, und Mozart setzte einen Orchestrierungsstil ein, welcher sofort die Essenz des Türkischen vermittelte – zumindest für ein europäisches Publikum. Zusätzlich zu einer vollständigen Bläserbesetzung und Trompeten und Pauken mit den Streichern, setzt er ein Piccolo in G (ein Instrument, das heute nicht mehr genutzt wird), Triangel, große Trommel und Becken ein.

Die Ouvertüre in C-Dur ist ein sehr schnelles und fröhliches Stück in monothematischer Sonatenhauptsatzform. Genauer gesagt handelt es sich bei dem zweiten Thema um die zweite Hälfte des ersten, transponiert zur Dominante, von den Fagotten und Celli gespielt und durch das Hinzufügen eines kleinen Kontrapunkts in den Bratschen mit zusätzlicher Würze versehen. Die Durchführung wird durch ein kontrastierendes *Andante* in c-Moll ersetzt, welches für normales klassisches Orchester besetzt ist, ohne die zusätzlichen

Klangfarben, wobei das Piccolo zur normalen Flöte wechselt, und sie entpuppt sich als Moll-Version von Belmontes Eröffnungs-Arie. Mozarts Originalfassung der Ouvertüre endet, nach einer verkürzten Rückkehr des anfänglichen *Presto*, mit einer leisen, in Belmontes C-Dur-Arie mündenden Übergangspassage über einem G-Dominant- Orgelpunkt, doch die Konzertfassung ist länger, und das abschließende *Presto* fügt das zweite Thema hinzu, um eine komplette Reprise zu erreichen.

© 2024 Micheal O’Loughlin

Übersetzung: Bettina Reinke-Welsh

Anmerkungen des Interpreten

Klavierkonzert KV 413

Das Triptychon der Konzerte KV 413, KV 414 und KV 415 gehört seit jeher zu meinen Lieblingskompositionen. Ich habe lebhaftere Erinnerungen an eine meisterliche Konzertdarbietung von KV 413 durch Zoltán Kocsis in der 1980er Jahren. Die Klarheit seines Spiels und seiner Phrasierung, wie aus Marmor ziseliert, beeindruckte mich ungemein. Damals – wie selbst noch heute – war dieses Konzert selten im Konzertsaal zu hören. Und doch handelt es sich um ein Werk voller Einfallsreichtum, Frische und sogar

Wagemut. Zum Beweis brauche ich nur den erstaunlichen Einsatz des Klaviers anzuführen, einen großen Moment in der Geschichte der Konzertgattung, den das Publikum – wie Charles Rosen zurecht anmerkt – mit Spannung erwartet. Im *Allegro* von KV 413 gibt es keinen donnernden Einsatz des Soloinstruments. Ganz und gar im Gegenteil ist das Klavier kaum zu hören und setzt gewissermaßen in kleinen Schritten auf einem einzelnen Ton ein, bevor das Orchester noch seine Phrase beendet hat, geradezu wie ein Operncharakter, der in einer Ecke der Bühne auftritt, ohne Aufmerksamkeit zu erregen.

Trotz seiner in höchstem Maße homogenen Textur, die es einem fast ununterbrochenen Alberti-Bass verdankt, versinkt das zarte *Larghetto* zu keinem Zeitpunkt in Monotonie, da Mozart hier unentwegt subtile Änderungen der Klangfarben einsetzt. Jede Phrase besitzt eine eigene Bedeutung, eine klare Richtung, einen unterschiedlichen harmonischen Verlauf. Es ist auch erwähnenswert, dass der Satz zwar in vier Schlägen pro Takt notiert ist, die Phrasen selbst sich aber in sechs Schlägen entfalten und so eine Verbindung zu dem Dreier-Puls der beiden Ecksätze herstellen.

Das elegante *Menuetto* erinnert mich an eine Unterhaltung zwischen feinen Leuten. Es gibt keinen widerstreitenden Dialog der

Protagonisten (Orchester – Solo), sondern jeder gibt der Darstellung des jeweils anderen nach. Dennoch säen ganz zum Schluss (4, 4'57") die fast wie Schumann wirkenden Akkorde im Klavier ein Körnchen Zweifel. Doch die Frage wird schnell umgangen, und alle ziehen sich auf ihr jeweiliges Terrain zurück. Es ist beachtenswert, dass innerhalb der Gruppe dieser drei Konzerte allein KV 414 laut endet. Es gibt sehr wenige Werke Mozarts, die *piano* enden.

Klavierkonzert KV 414

Das gelassene und fröhliche Gebaren, mit der sich das Hauptthema des eröffnenden *Allegro* von KV 414 entfaltet, erleuchtet den gesamten Satz, der sich unter einem wolkenlosen Himmel ausbreitet. Oder zumindest fast ... Denn im Laufe etwa einer Minute, zwischen 4'50" und 5'50" (5) bewölkt sich der Himmel, und der Wind frischt auf, bis ein Blitzschlag, welchen für mich eine blendende abwärts führende Tonleiter symbolisiert, diese Episode beendet. Die Tonleiter ist in derart schnellen Notenwerten notiert, dass diese nicht einmal einen Namen haben! (Sechsfache Achtel? Siehe Abbildung.) Die sich anschließende ausgedehnte Stille ist mit Erstaunen geladen und erlaubt es uns, wieder zur Besinnung zu kommen. In der Überzeugung, dass es sich nur um eine durchziehende Böe

gehandelt hat, kann jetzt das normale Leben mit der Rückkehr des Hauptthemas und dem damit einhergehenden schönen Wetter seinen Lauf nehmen.

Der prachtvolle, andächtige Choral des *Andante* legt seine Oberstimme in Gegenbewegung zur Basslinie an und zweimal – und dies ist selten genug, um erwähnenswert zu sein – äußert sich das Klavier allein und zwar in zwei Kadenz, die Mozart selbst ausarbeitete.

Das *Rondeau* ist eher schelmisch, und sein Thema blickt zunächst gewissermaßen ins hohe Register, dann ins tiefe. Man beachte einen besonders humorvollen Moment am Ende der Kadenz (☐, 5'12"), wenn uns Mozart – wie man es auch so oft bei Haydn beobachten kann – überrascht, indem er die Klavierphrase in der Schwebe hält, als handele es sich um eine Frage: eine Frage, auf die das Orchester ebenfalls zögerlich antwortet. Überdies haben mein Freund Gábor Takács-Nagy und ich uns dazu entschlossen, hier nur die ersten Pulte des Orchesters spielen zu lassen, um so den Eindruck eines Dialogs mit dem Klavier hervorzuheben. Schließlich fährt das Klavier fort und reißt das Orchester mit.

Klavierkonzert KV 415

Die erstaunlich sparsame Eröffnung des

Konzerts KV 415, mit einem wiederholten Ton und einer musikalischen Linie, die einen dreistimmigen Kanon bildet, bringt in der Tat ein ideenreiches und ungeheuer attraktives Anfangs-Tutti hervor.

Im *Andante* nach der Kadenz haben wir wieder nur die ersten Pulte spielen lassen, um den Dialog zwischen Klavier und Orchester zu unterstreichen.

Das in seinem Charakter sorglose und heitere abschließende *Allegro*, das fröhlich und tänzerisch beginnt, wird bald durch kraftvolle Orchesterakkorde unterbrochen. Meiner Meinung nach verlangt dieser völlig unerwartete Einbruch einen "Kommentar" als Reaktion des Solo-Instrumentes und zwar in Form von Mikro-Kadenz. Umso mehr, als zu unserer noch größeren Überraschung die dieser dramatischen theatralischen Geste unmittelbar folgende Musik in komplettem Kontrast zu dem eben gehörten steht: eine herzerreißende "doloroso" Arie in c-Moll, in welcher die Holzbläser sich mit dem Klavier unterhalten und mit ihm weinen. Hier gibt es vielfache Veränderungen: des Tempos (von *Allegro* zu *Adagio*), des Metrums (von 6/8 zu 2/4) und des Tongeschlechts (von Dur zu Moll). Obwohl Mozart in seinen Klavierkonzerten bereits zuvor Abschnitte von kontrastierendem Charakter und in

einem anderen Tempo eingefügt hatte, wie etwa im Finale von KV 271 (und wie er es erneut in KV 482 tun würde), kenne ich kein anderes Werk Mozarts, in dem ein so radikaler Charakterwandel innerhalb eines einzigen Satzes stattfindet. Und das sogar zweimal! Dies ist der Grund, warum mir die Idee kam, bei der zweiten Unterbrechung durch die dramatischen Akkorde das Klavier durch eine Oboe zu ersetzen und sie dafür verantwortlich zu machen, uns zu der ergreifenden Wiederholung des *Adagios* in c-Moll zurückzuführen. In dieser Wiederholung arbeitet Mozart die Begleitung zum ausgeschmückten Gesang des Klaviers noch weiter aus und verfeinert sie mit *pizzicato* in den Violinen und Synkopierungen in den Celli und Bässen, die für mich das schwere Atmen einer sterbenden Person evozieren.

Diese Passage verdankt ihre fesselnde Schönheit mehreren Faktoren: der Harmonie, der Platzierung der Passage innerhalb des Stücks, der Originalität der Orchestertextur – alle gemeinsam machen sie meines Erachtens zu einem der Gipfel von Mozarts gesamtem Schaffen.

Vor der Fortsetzung der Einspielungen mit den Jugend-Konzerten und denen für zwei und drei Klaviere freue ich mich, diese Reihe der einundzwanzig reifen Konzerte mit diesen drei Werken abzuschließen, die nie aufhören, uns mit ihrer Originalität und ihrem Ideenreichtum zu faszinieren.

© 2024 **Jean-Efflam Bavouzet**

www.Bavouzet.com

Übersetzung aus dem Englischen:

Bettina Reinke-Welsh

Mozart: Concertos pour piano, KV 414, KV 413, KV 415 / Ouverture, KV 384

Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) à la joie de l'humanité, pendant sa brève existence et depuis les 233 ans qui ont suivi sa mort, est d'une importance inestimable. Son œuvre montre des réalisations extraordinaires dans tous les genres vocaux et instrumentaux utilisés à son époque, depuis ses messes sublimes jusqu'à ses chansons grivoises et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la "nouvelle simplicité", ou "style galant", avait commencé: le contrepoint devint moins significatif, les mélodies plus simples, et la symétrie commença à régner à tous les niveaux, allant des motifs et des phrases musicales à l'ensemble des mouvements. Mozart incorpora dans sa musique ces tendances dans une architecture subtile et satisfaisante, apportant un sentiment d'équilibre et de plénitude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique de la période classique. Dans des pièces plus légères telles que ses menuets, marches et mêmes certaines symphonies, cette symétrie peut sembler parfois prévisible, mais ses concertos pour piano sont des œuvres

inspirées dans lesquelles il mit en jeu sa réputation de compositeur et d'interprète.

Aucun autre compositeur de la période classique n'a contribué au genre du concerto de manière plus significative: des œuvres pour tous les instruments à vent, le cor, le violon, divers ensembles de solistes, et par-dessus tout vingt-sept concertos pour piano, qui couvrent l'ensemble de sa carrière, de 1767 à sa mort. Il est remarquable de voir comment Mozart parvient à intégrer dans ces concertos des éléments d'autres genres dans lesquels il excellait, tels que l'opéra, le lied, la fugue et la marche militaire. Au cœur de son style se trouve le contraste, l'opposition et la réconciliation des contraires, une sorte de schéma yin et yang dix-huitième siècle. Cela peut se manifester dans le contraste entre les mouvements successifs, l'interaction entre le pianiste et les nombreux musiciens de l'orchestre, ou dans l'espace de quelques mesures quand une puissante et agressive cellule motivique a pour réponse immédiate une cellule mélodique douce. Le dualisme le plus significatif de Mozart se trouve peut-être dans les nombreux mouvements de forme

sonate: la rivalité entre le premier thème, dans le ton de la tonique, et le second thème, dans celui de la dominante, et leur réconciliation finale.

Les premiers concertos viennois

En 1781, Mozart et son employeur, le prince-archevêque de Salzbourg, se séparèrent et le compositeur commença une nouvelle existence d'artiste indépendant à Vienne.

En 1782, il était devenu localement célèbre, et la correspondance de la famille Mozart montre qu'il était frénétiquement occupé à composer, à donner des concerts et à enseigner. Contrairement à ce qui se passe de nos jours, le public attendait avec impatience de nouvelles œuvres, comme les trois concertos présentés ici. Les exécutions qu'en donna Mozart au début de 1783 ont dû être des plus fascinantes, car elles mirent en valeur non seulement sa technique éblouissante, mais également – et peut-être de manière encore plus frappante – ses dons créatifs d'improvisateur dans les nombreuses cadences et *Eingänge* (courts passages de liaison improvisés) qui reviennent fréquemment dans le déroulement de ces œuvres. Se référant à l'un de ces trois concertos, Mozart raconta dans une lettre à son père le 17 janvier 1783 qu'il n'avait pas écrit les *Eingänge* parce que "...quand je joue ce concerto, je fais toujours ce qui me vient à l'esprit...".

Après une tentative infructueuse de les vendre par souscription, Mozart fit une référence encore plus significative à ces concertos le 26 avril 1783 dans une lettre flatteuse à l'éditeur Sieber à Paris:

...comme je ne suis pas trop satisfait de la gravure d'ici, et même si je l'étais, je voudrais aussi envoyer de nouveau quelque chose à mon Compatriote à Paris, et donc je vous fais savoir que j'ai 3 concertos pour clavier qui peuvent être exécutés avec tout l'orchestre avec hautbois et cors – ou seulement à quatre; – Artaria veut les graver, mais vous, mon ami, vous avez la préférence...

Sieber ne donna pas suite à cette offre, et les trois concertos furent publiés par Artaria sous le numéro d'opus 4 en 1785.

Que voulait dire Mozart par "à quatre"? Il existe deux possibilités apparentées: accompagné par un quatuor à cordes, ou par un orchestre à cordes à quatre parties. L'idée commune est l'absence des instruments à vent et des timbales. Ces concertos, et peut-être le suivant, KV 449, sont les derniers qui pourraient être joués de cette manière, et le fait que Mozart l'ait mentionné suggère qu'à partir de 1784, il entrevoyait peut-être déjà son style plus tardif dans lequel la présence des instruments à vents est essentielle. C'était

un tournant décisif dans l'orchestration en général, depuis le laisser-faire du baroque en matière d'instrumentation jusqu'à la précision exigée par Beethoven et les compositeurs qui suivirent. Peut-être désireux de vendre ses concertos à tout prix, Mozart a pu penser qu'une version de chambre, adaptée à la *Hausmusik*, les rendrait plus attrayants pour les souscripteurs et les éditeurs, mais il est difficile d'imaginer qu'il voulait réellement que ces œuvres soient jouées "à quatre".

Mozart utilise un nombre de formes étonnamment limité dans ses concertos: la forme sonate, la forme ternaire (sur laquelle repose la forme sonate) et le rondo, avec des hybrides variés tels que la forme rondo-sonate. Cependant, contrairement à des compositeurs de moindre envergure, Mozart ne tombe jamais dans le convenu. La forme employée donne aux auditeurs un certain sentiment de satisfaction – elle les emmène dans un voyage qui se termine bien avec juste assez d'animation en cours de route –, mais il n'est aucune des œuvres de la maturité de Mozart qui n'offre un tournant inattendu à un moment donné. C'est ainsi que ces trois concertos suivent tous le même schéma standard en trois mouvements: un puissant premier mouvement de forme sonate, un mouvement lent plus léger dans une tonalité

voisine et dans un genre de forme ternaire, et un brillant rondo final.

Dans les mouvements de forme sonate, Mozart obtient une remarquable synthèse des styles: les trois sections de la forme sonate, qui met minutieusement en relief le positionnement et le développement des thèmes, sont superposées à la forme ritournelle, héritée d'innombrables compositeurs baroques. Ces mouvements plus anciens comprenaient souvent sept sections: quatre ritournelles ou *tutti* pour tout l'orchestre, séparées par trois sections solistes. Dans les premiers mouvements de Mozart, toujours de forme sonate, l'exposition comprend typiquement la ritournelle d'ouverture qui introduit deux ou plusieurs thèmes, le premier solo, généralement avec les mêmes thèmes, puis une ritournelle se concluant dans ton de la dominante. Le deuxième solo devient le développement dans lequel Mozart traite les thèmes, mais en introduit souvent d'autres, et passe par des tonalités plus éloignées. La réexposition comprend les trois sections finales, toutes essentiellement dans le ton principal afin de le rétablir fermement. Les sections solos sont moins nombreuses que les ritournelles, mais plus longues – c'est ce que le public voulait entendre. De manière amusante, et comme pour compliquer les choses, non seulement

l'orchestre jouait pendant les sections solos, mais le soliste continuait à l'accompagner en jouant la basse chiffrée ou non chiffrée pendant les ritournelles – une pratique rarement suivie de nos jours.

Concerto pour piano (no 12) en la majeur, KV 414

Le Concerto KV 414 fut le premier des trois concertos à être terminé. Bien que le premier mouvement suive la forme décrite ci-dessus, le développement se fonde sur des thèmes entièrement nouveaux. *L'Andante*, en ré majeur, emprunte également la forme sonate, mais sur une plus petite échelle. Le premier thème cite en hommage un thème du plus jeune fils de J.S. Bach, Johann Christian, qui avait été le mentor de Mozart lors de sa visite à Londres pendant son enfance, et dont la mort le 1er janvier 1782 est mentionnée avec chagrin dans une lettre de Mozart. Curieusement, le second thème reprend la même ligne mélodique que celle du premier thème du premier mouvement, mais le tempo plus lent et le profil rythmique légèrement modifié tendent à dissimuler:



KV 414, premier mouvement, premier thème, violon I, mesures 1 – 3



KV 414, deuxième mouvement, second thème, main droite du piano, mesures 37 – 39

Pendant le dix-neuvième siècle, le concept d'idée fixe ou de leitmotiv devint normal, mais à l'époque de Mozart de telles correspondances thématiques entre les mouvements étaient rares, et peut-être non prévues par le compositeur.

Le finale *Allegretto* est de forme rondo-sonate, ce qui signifie dans le cas présent que le deuxième épisode, ou section intermédiaire, possède le caractère d'un développement. Apparaissant dans toutes les sections, le thème le plus omniprésent et le plus développé du mouvement est un thème qui semble d'abord être tout à fait secondaire, joué en octaves aux cordes:



K 414, troisième mouvement, violon I, mesures 8 – 12

Concerto pour piano (no 11) en fa majeur, KV 413

Dans le Concerto KV 413, la différence par rapport à la norme est que le premier

mouvement utilise une mesure à 3 / 4, ce qui est extrêmement rare dans les concertos de Mozart. Le début, durci par les hautbois et les cors, est aussi puissant que n'importe lequel de ses thèmes de marche, mais il cède bientôt la place à une musique plus douce, en particulier pendant le développement dans lequel le piano n'est accompagné que par les cordes. Le *Larghetto* est un chef-d'œuvre de charme discret. Mozart laisse souvent les cors silencieux dans les mouvements lents, mais ici il conserve les hautbois et les cors, et ajoute même deux bassons, juste pour ce mouvement. Ces six instruments à vent pourraient théoriquement être retranchés, mais leur présence dans la courte ritournelle introductive montre que, pendant quelques instants au moins, ils sont un partenaire important dans le dialogue, et l'œuvre serait appauvrie sans eux. Le finale, de forme rondo-sonate, porte l'indication *Tempo di Menuetto*, et c'est la dernière fois que Mozart utilisera cette danse déjà passée de mode pour terminer un concerto. Quand il est dansé, les pas du menuet exigent qu'il soit composé de phrases de huit mesures, subdivisées en deux sous-phrases de quatre mesures, une forme symétrique assez stricte. Dans leur musique instrumentale, les prédécesseurs de Mozart, tels que C.P.E. Bach et Joseph Haydn, avaient longtemps subverti cette

rigidité, y faisant souvent un bref rappel pour la forme avant de l'abandonner complètement. Ici, Mozart conserve presque toujours la symétrie traditionnelle – en particulier dans les répétitions du thème principal, qui sont toutefois suffisamment variées sur le plan de la texture et de l'instrumentation pour maintenir l'intérêt.

Concerto pour piano (no 13) en ut majeur, KV 415

Mozart joua le Concerto KV 415 le 23 mars 1783 devant un public enthousiaste. La première édition, publiée par Artaria en 1785, présente l'orchestration "légère" habituelle faisant appel aux hautbois, bassons et cors avec les cordes, mais une publication plus tardive, en 1802, donne à l'œuvre une couleur différente, et contient également des parties pour trompettes et timbales. Il est possible que Mozart ait ajouté ces instruments pour la première exécution afin de donner de la grandeur au concerto, car l'empereur Joseph II était présent. Des exécutions ultérieures à Salzbourg ne les ont pas inclus. Quoiqu'il en soit, le premier thème en forme de marche, qui repose presque entièrement sur l'accord d'ut majeur, convient parfaitement à ces instruments dont les notes étaient (à l'époque) limitées. Comme toujours, Mozart fait preuve de subtilité: la fanfare des cordes commence

doucement, peut-être à distance, et s'approche avec un *crescendo*, apparaissant soudain quand elle ajoute les vents et les timbales à la mesure 10. Dans ce mouvement, la diversion intéressante réside dans le fait que la ritournelle d'ouverture possède les thèmes attendus, tout comme le solo suivant, mais ceux-ci sont différents: tous les quatre ont des rythmes pointés comme ceux d'une marche.

L'*Andante* est un mouvement simple de forme ternaire, la section centrale en ut majeur étant entourée de deux sections en fa majeur. Mozart réserve les surprises pour le finale rondo-sonate de forme ABACABA, dans lequel C est le développement. Le thème principal est en fait une gigue et, comme pour le menuet, elle se déroule en phrases de quatre et huit mesures. Cependant, le second thème, joué par les violons, bouleverse la symétrie, comprenant deux phrases de cinq mesures et présentant une ligne mélodique imprévisible, mais charmante. D'autres surprises nous attendent sous la forme de deux émouvantes sections *Adagio* (B) en ut mineur, comme des mouvements lents miniatures, ou peut-être des airs d'opéra, de nature mélancolique.

Ouverture de "Die Entführung aus dem Serail", KV 384

La raison pour laquelle on a fait référence à

Die Entführung aus dem Serail sous le titre de "Il seraglio" demeure un mystère, car l'ouvrage n'est pas italien, ni même un opéra au sens strict du mot, mais un *Singspiel*, c'est-à-dire un genre en langue allemande qui comprend des dialogues parlés. L'Ouverture, en revanche, est dans le style italien: c'est une variante de la Sinfonia, l'ancienne forme en trois mouvements utilisée pour commencer un opéra italien, et l'ancêtre de la symphonie. Créé au Burgtheater de Vienne le 16 juillet 1782, *Die Entführung aus dem Serail* fut l'un des plus grands succès de Mozart au théâtre. Le sujet turc étant populaire à l'époque, Mozart utilisa un style d'orchestration qui exprimait immédiatement l'essence du caractère turc, du moins pour un public européen. Outre un ensemble complet d'instruments à vent incluant trompettes et timbales avec les cordes, il fit appel à une flûte piccolo en sol (qui n'est plus utilisée de nos jours), un triangle, une grosse caisse et des cymbales.

L'Ouverture en ut majeur est une pièce très rapide et enjouée de forme sonate monothématique. Plus précisément, le second thème est la seconde moitié du premier thème transposé au ton de la dominante, joué par les bassons et les violoncelles, et épicié par l'addition d'un petit contrepoint aux altos. Le développement est remplacé par un *Andante*

en ut mineur faisant contraste, instrumenté pour un orchestre classique normal, sans couleurs supplémentaires, la flûte piccolo étant remplacée par la flûte traversière habituelle. Ce passage est en fait une version en mineur de la première aria de Belmonte. La version originale de l'Ouverture se termine après une reprise abrégée du *Presto* entendu au début, avec une brève transition sur une pédale de dominante en sol, qui conduit à l'aria en ut majeur de Belmonte; mais la version de concert est plus longue et ajoute dans le *Presto* final le second thème pour obtenir une réexposition complète.

© 2024 Michael O'Loughlin

Traduction: Francis Marchal

Note de l'interprète

Concerto, KV 413

Le triptyque des concertos KV 413, 414 et 415 a toujours fait partie de mes concertos préférés. Je garde un souvenir précis d'une interprétation magistrale en concert du KV 413 de Zoltán Kocsis dans les années 1980. Son jeu clair et son phrasé ciselé dans le marbre m'avait fortement impressionné. À l'époque et même aujourd'hui encore, il était rare d'entendre ce concerto en concert. Et pourtant c'est une œuvre pleine d'inventions, de fraîcheur

et même d'audace. J'en veux pour preuve, l'entrée étonnante du piano, un des moments forts de la forme du concerto, celui que le public attend avec intérêt, comme le dit très justement Charles Rosen. Dans l'*Allegro* du KV 413, aucune entrée fracassante du soliste. Bien au contraire, le piano se fait à peine entendre et entre "à petit pas" sur une seule note, avant même que l'orchestre ait terminé sa phrase, un peu comme un personnage d'opéra qui arriverai par un coin de la scène sans se faire remarquer.

Le tendre *Larghetto*, bien que très homogène de texture grâce à sa basse d'Alberti quasi ininterrompue, ne tombe pourtant à aucun moment dans la monotonie car Mozart y déploie constamment de subtils changements de couleurs. Chaque phrase a une autre signification, un sens propre, une autre direction harmonique. Il est aussi remarquable que bien qu'écrit à quatre temps par mesure, la phrase, elle, se déroule sur six temps et s'apparente donc à la pulsation ternaire des deux mouvements qui l'entourent.

Le Menuet élégant me fait penser à conversation entre gens distingués. Aucune contradiction de propos entre les protagonistes (orchestre – soliste), l'un et l'autre acquiesce la phrase de l'autre.

Cependant à la toute fin, un soupçon de doute (13, 4'47") est posée par des accords presque Schumanniens par le piano. Mais la question sera vite esquivée et tout le monde se retirera dans ses appartements respectifs. À noter que du groupe de ces trois concertos seul le KV 414 se termine fort. Il y a très peu d'œuvres de Mozart qui se terminent *piano*.

Concerto, KV 414

La lumière paisible et enjouée que dégage le thème principal de l'*Allegro* initial du KV 414 va éclairer tout le mouvement placé sous un ciel sans nuage. Ou presque... Car pendant une minute environ entre 4'50" et 5'50" (15), le ciel va se couvrir et le vent se lever jusqu'à ce qu'un éclair, représenté pour moi par la fulgurante gamme descendante, finisse ce passage. Elle est écrite en notes de valeurs tellement rapides qu'elles n'ont pas de nom! (Sextuple croches! Voir l'illustration.)

Le silence prolongé qui suit est chargé d'étonnement et nous permet de reprendre nos esprits. Convaincus maintenant que ce n'était qu'une bourrasque passagère, la vie normale peut continuer son cours avec le retour du thème principal et donc du beau temps.

Le magnifique choral recueilli de l'*Andante* étale sa voix supérieure en mouvement

contraire avec la voix de basse et par deux fois, fait assez rare pour être remarqué, le piano s'exprimera seul dans deux cadences élaborées par Mozart lui-même.

Le Rondeau est plutôt malicieux avec son thème "regardant" d'abord vers le haut, puis vers le bas. À remarquer un moment particulièrement humoristique à la fin de la Cadence (7, 5'12") où Mozart, comme nous l'avons souvent vu chez Haydn, nous surprend en laissant la phrase du piano en suspens comme une interrogation. Interrogation à laquelle répond l'orchestre hésitant lui aussi. Nous avons d'ailleurs choisi pour cet effet, avec mon ami Gábor Takács-Nagy, de ne faire jouer que les premiers pupitres pour accentuer l'impression de dialogue avec le piano. Et puis finalement le piano continue entraînant l'orchestre avec lui.

Concerto, KV 415

Le début du KV 415 étonnant d'économie sur une note et une voix repris en canon à trois voix, va engendrer en fait un premier *tutti* très riche d'idées et de grande allure.

Pour l'*Andante*, après la Cadence, nous avons là aussi opté pour accuser le rapport de dialogue piano – orchestre, de ne faire jouer que les premiers pupitres.

Commençant de manière enjouée et dansante, l'atmosphère insouciant et légère de l'*Allegro* final va très vite s'interrompre par de grands accords à l'orchestre. Cette interruption totalement inattendue nécessite à mon sens d'être "commentée" par une réaction en micro cadences du soliste. D'autant qu'à notre plus grande surprise, la musique qui va suivre après ce geste dramatiquement théâtral est en total contraste avec ce que l'on vient d'entendre: un aria "doloroso" en ut mineur bouleversant où les instruments à vents vont dialoguer avec le piano et pleurer avec lui. Nous avons là une multitude de changements: de tempo, *Allegro - Adagio*, de mesure, 6 / 8 - 2 / 4, de mode, majeur / mineur. Bien que dans ses concertos pour piano, Mozart ait déjà inséré un passage de caractère différent dans un autre tempo, comme dans le final du KV 271, par exemple (et continuera avec le KV 482), je ne connais pas d'œuvres de Mozart où un changement si radical d'atmosphère ait lieu au sein d'un même mouvement. Et cela même à deux reprises! C'est pour cette

raison qu'à la seconde intervention des accords dramatiques, j'ai eu l'idée, au lieu du piano, de laisser cette fois au hautbois le rôle de nous emmener dans le poignant retour de l'*Adagio* en ut mineur. Dans cette reprise Mozart élabore et raffine encore plus l'accompagnement du chant ornementé du piano par des pizzicatos des violons et des syncopes aux violoncelles et basses évoquant pour moi comme les râles d'un mourant. La beauté saisissante de ce passage tient en plusieurs facteurs: l'harmonie, la place de ce passage dans le morceau, l'originalité de la texture orchestrale et en font, à mon sens, l'un des sommets de toute la musique de Mozart.

Avant de continuer avec l'enregistrement des concertos de jeunesse et ceux pour deux et trois pianos, je suis heureux de terminer cette série des vingt-et-un concertos par ces trois concertos qui n'arrêtent pas de nous fasciner par leur originalité et leur richesse d'idée.

© 2024 Jean-Efflam Bavouzet
www.Bavouzet.com



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

Also available



CHAN 20137(2)

Mozart
Piano Concertos
Volume Five



CHAN 20166

Mozart
Piano Concertos
Volume Six

Also available



CHAN 20192

Mozart
Piano Concertos
Volume Seven



CHAN 20246

Mozart
Piano Concertos
Volume Eight

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

Thureson: CM 402 (main sound)

Schoeps: MK22 / MK4 / MK6

DPA: 4006 & 4011

Neumann: U89

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



Yamaha model CFX nine-foot Concert Grand Piano generously provided by Yamaha Music UK
Serial no. 64 10300
www.CFseries.com
Piano technician: Masahiro Michimoto, Yamaha CF Centre, London



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; 4 – 6 April 2023
Front cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Back cover Photograph of Jean-Efflam Bavouzet © Benjamin Ealovega Photography
Other artwork Photographs © Benjamin Ealovega Photography
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Bärenreiter-Verlag, Kassel
© 2024 Chandos Records Ltd © 2024 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 9 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20286

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20286

WOLFGANG AMADEUS
MOZART (1756–1791)

- | | | |
|------|--|-------|
| 1 | Overture to 'Die Entführung aus dem Serail',
KV 384 (1781–82)
<i>(Overture)</i>
(The Abduction from the Seraglio)
in C major • in C-Dur • en ut majeur | 4:49 |
| 2-4 | Concerto (No. 11), KV 413 (1782–83)*
in F major • in F-Dur • en fa majeur | 21:41 |
| 5-7 | Concerto (No. 12), KV 414 (1782)*
in A major • in A-Dur • en la majeur | 24:43 |
| 8-10 | Concerto (No. 13), KV 415 (1782–83)*
in C major • in C-Dur • en ut majeur | 27:25 |

TT 78:38

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

© 2024 Chandos Records Ltd

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



MOZART: PIANO CONCERTOS, ETC., VOL. 9 – Bavouzet/MC/Takács-Nagy

CHANDOS
CHAN 20286