



mozart

Piano Concertos K.453 & 482

Kristian Bezuidenhout
Freiburger Barockorchester
Petra Müllejans

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Piano Concerto no.17 K.453

in G major / *Sol majeur* / G-Dur

- | | | |
|---|--|-------|
| 1 | I. Allegro | 11'31 |
| 2 | II. Andante | 9'51 |
| 3 | III. Allegro | 7'47 |
| 4 | Rondo in A major / <i>La majeur</i> / A-Dur K.386 | 9'19 |

Piano Concerto no.22 K.482

in E flat major / *Mi bémol majeur* / Es-Dur

- | | | |
|---|-----------------|-------|
| 5 | I. Allegro | 13'23 |
| 6 | II. Andante | 8'11 |
| 7 | III. Allegretto | 12'35 |

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Paul McNulty, Divisov, Czech Republic, 2009; after Anton Walter & Sohn, Vienna, 1805.

Freiburger Barockorchester

Konzertmeister	Petra Müllejans
Flute	Daniela Lieb
Oboes	Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow
Clarinets	Lorenzo Coppola, Tindaro Capuano
Bassoons	Javier Zafra, Josep Casadellà
Horns	Gavin Edwards, Gijs Laceulle
Trumpets	Friedemann Immer, Jaroslav Roucek
Timpani	Peppie Wiersma
Violins 1	Petra Müllejans
	Beatrix Hülsemann, Gerd-Uwe Klein, Kathrin Tröger, Peter Barczy
Violins 2	Anne Katharina Schreiber, Brian Dean, Martina Graulich
	Christa Kittel, Brigitte Täubl
Violas	Christian Goosses, Ulrike Kaufmann, Werner Saller, Annette Schmidt
Violoncellos	Stefan Mühleisen, Guido Larisch, Ute Petersilge
Double basses	Dane Roberts, Christian Berghoff-Flüel

Le printemps 1781 fut celui de la rupture entre Mozart et son employeur, l'archevêque de Salzbourg, Hieronymus comte de Colloredo. Depuis quelque temps déjà, le jeune compositeur était insatisfait de sa condition de musicien de la cour de Salzbourg et attendait la première occasion qui se présenterait de mettre un terme à cette situation. C'est à Vienne, où séjournèrent alors l'archevêque et son entourage, que la situation dégénéra. Colloredo fit à Mozart des remontrances tellement outrageantes à ses yeux qu'il ne pouvait que présenter sa démission. Il semble bien que cette démarche ait été mûrement calculée : Mozart espérait en effet faire carrière dans la capitale de l'Empire des Habsbourg, comme pianiste virtuose et comme compositeur. De fait, les conditions y étaient bien meilleures que dans n'importe quelle autre ville ou cour du continent, à l'exception de Paris.

Dans les années 1780 à Vienne, le concert public était florissant, surtout sous la forme de concerts à souscription, que l'on appelait alors des Académies et qui avaient lieu durant la saison d'hiver, entre l'Avent et le Carême. Par ailleurs, l'aristocratie et la bourgeoisie aisée organisaient chez elles des concerts privés, qui pouvaient se révéler lucratifs à bien des égards pour ceux qui y participaient. Très peu de temps après sa rupture avec Salzbourg, Mozart réussit à s'établir comme pianiste à Vienne. Il se produisait avant tout dans le cadre des Académies qu'il organisait lui-même à ses frais. Mais il jouait également lors de concerts organisés par ses amis musiciens.

Ces prestations en tant que pianiste étaient la meilleure publicité que Mozart pouvait faire pour lui-même. La liste des souscripteurs de l'une de ses séries de concerts, conservée jusqu'à nos jours, révèle qu'environ la moitié des spectateurs étaient issus de la haute aristocratie. Ces mélomanes invitaient évidemment aussi Mozart à se produire lors de concerts privés qu'ils organisaient dans leurs demeures, envoyaient leurs filles prendre auprès de lui des leçons de piano et achetaient des copies ou des éditions de ses œuvres, en particulier de celles qu'ils avaient pu entendre lors des concerts qu'il avait donnés.

C'est pour son propre usage que Mozart écrivit la plupart des concertos pour piano et orchestre composés durant ces années. Il n'était donc que rarement contraint de se poser des limites et pouvait concevoir ces œuvres de manière à mettre en valeur toute la virtuosité et l'expressivité de son jeu. D'un autre côté, elles lui servaient de terrain d'expérimentation dans sa quête de nouvelles impressions sonores et d'effets techniques et dramatiques encore inouïs. Entre 1782 et 1786, il n'écrivit pas moins de quinze concertos pour piano, dont six pour la seule année 1784.

L'un de ces concertos est celui en **Sol majeur K.453** que Mozart, si l'on en croit les indications qu'il porta lui-même dans le catalogue autographe de ses œuvres, acheva le 12 avril. Il le composa en échange d'une rétribution assez

élevée à l'intention de son élève, la pianiste Barbara (Babette) von Ployer (ce qui ne l'empêcha pas de jouer lui-même ce concerto lorsque l'occasion s'en présenta). L'œuvre fut créée le 13 juin lors d'un concert privé donné au domicile de la famille Ployer. *Demain*, écrit Mozart le 12 juin à son père, *il y aura une académie à la campagne, à Döbling dans la maison de Monsieur [le Conseiller] Ployer ; Mademoiselle Babette interprétera son nouveau concerto en sol [K.453], je jouerai le Quintette [K.452], puis nous jouerons ensemble la grande Sonate à deux pianos [K.448]*.

La dédicace à Babette Ployer est sans doute la raison pour laquelle la partie de piano du concerto en sol ne présente pas la même virtuosité que celle des concertos K.450 et 451, écrits tous deux peu de temps auparavant, en mars 1784. Le ton de ce concerto est en revanche plus poétique et plus intime. Même le rythme de marche qui apparaît dès la première mesure du thème principal de l'Allegro (un rythme par lequel Mozart ouvre également les concertos K.451, 456 et 459, composés environ à la même époque), n'a pas grand-chose de véritablement martial. La poésie de ce mouvement trouve son prolongement dans l'Andante sous la forme d'une discrète mélancolie. Au début de chaque séquence, nous entendons son thème simple et chantant tantôt à l'orchestre, tantôt au piano, et à chaque fois, il semble s'interrompre au bout de cinq mesures comme une interrogation, suivie à chaque fois d'un développement différent faisant en quelque sorte office de réponse. Une mélodie de type bourrée ou contredanse fournit le thème du finale en variations qui conclut l'œuvre. Manifestement, Mozart l'aimait tellement qu'il l'apprit à "Stahl", son étourneau sansonnet.¹ À sa grande joie, le petit volatile réussit d'ailleurs à la reproduire dans son chant, même si la mélodie n'était peut-être pas tout à fait exacte.

Des trois concertos pour piano que Mozart composa durant l'année 1785, le **concerto K.482** est le dernier qu'il inscrivit dans son catalogue, à la date du 16 décembre. Une semaine après l'avoir achevé, il l'interpréta lors d'un concert de la Wiener Tonkünstler-Sozietät, la Société des musiciens viennois, au Burgtheater. L'œuvre faisait office d'intermède dans l'oratorio *Esther* de Carl Ditters von Dittersdorf, qui constituait la pièce principale du programme. À la même époque, Mozart eut encore d'autres occasions de l'interpréter. Léopold Mozart rapporte en effet à sa fille Nannerl le 13 janvier 1786 les faits suivants : [Wolfgang] *m'a écrit qu'il avait organisé à la hâte trois Académies à souscription, qui comptèrent 120 souscripteurs ; – il ajoute qu'il écrivit à cette occasion un nouveau concerto pour piano en mi bémol, dont il dut (chose pour le moins étrange) bisser l'Andante*.

On ne peut que spéculer sur ce qui a motivé le souhait en effet peu commun du public de voir le mouvement central joué une seconde fois. Peut-être

¹ Le nom allemand de cet oiseau est "Star", d'où le diminutif, conforme au dialecte autrichien, choisi par Mozart. (NdT)

étaient-ce les beaux épisodes aux bois, dans un mouvement par ailleurs assez sombre et profond en ut mineur, dont le caractère plaintif n'était guère de nature à susciter l'enthousiasme du public. En comparaison, les deux mouvements extérieurs n'en sont que plus vivants. Dans le premier, un allegro très largement dimensionné, Mozart conjugue une brillance pleine d'effets, par exemple dans le signal initial de l'orchestre, de nature à retenir l'attention, à des passages d'une extrême délicatesse dont la finesse est digne d'une œuvre de musique de chambre. Le rondo final, avec son thème de chasse plein d'élan, est interrompu, comme déjà le mouvement final du concerto plus ancien K.271, lui aussi en mi bémol, par un épisode de type menuet, dans un tempo Andante cantabile. Ce qui unit les trois mouvements, c'est la signification accordée par Mozart à la couleur sonore. C'est avant tout par la diversité des tâches confiées aux instruments à vent qu'il parvient à créer une couleur orchestrale qui doit avoir été pour ses contemporains d'une nouveauté quasiment envoûtante. Les clarinettes, auxquelles Mozart recourt ici pour la première fois dans un concerto, y jouent un rôle prépondérant.

até du 19 octobre 1872, le **Rondo K.386** se présente, quant à lui, surtout lorsqu'on le compare aux grands concertos pour piano des années 1784/1785, comme une pièce plus légère, joyeuse et d'atmosphère pastorale. La manière dont elle nous est parvenue est particulièrement intéressante : le manuscrit autographe de Mozart, la seule source qui existe, fut découpé dans le courant du XIX^e siècle et ses différents morceaux éparpillés à travers le monde. Une bonne moitié des fragments est réapparue entretemps, mais il en manque encore une grande partie, qu'il faut impérativement reconstituer si l'on veut jouer cette œuvre. L'élément indispensable dans cette entreprise est un arrangement pour piano seul imprimé à Londres en 1838. Il a été réalisé par Cipriani Potter sur la base du manuscrit autographe, encore disponible à l'époque dans son intégralité. Que le Rondo K.386 ait pu, à l'origine, être destiné à servir de final au concerto K.414 (1782), comme on l'a longtemps cru, est une conception vis-à-vis de laquelle la recherche actuelle se montre assez sceptique.

ANDREAS FRIESENHAGEN
Traduction Elisabeth Rothmund

Quelques réflexions sur l'enregistrement des concertos pour piano de Mozart

Très tôt dans la préparation de ces séances d'enregistrement, nous avons décidé que le positionnement des microphones serait très différent des configurations traditionnelles. Après maints essais, nous avons opté pour une disposition des instruments à la manière du *théâtre en rond*, avec le clavier en plein centre, les vents alignés face à l'instrument soliste et les cordes tout autour et derrière le pianoforte, enveloppant en quelque sorte l'ensemble. Cette configuration a l'avantage déterminant de placer les vents – qui, dans les concertos viennois de Mozart, ressemblent tant à des personnages d'opéra – au premier plan de l'image sonore ; par ailleurs, elle encourage une interaction bien plus vive et naturelle entre le piano et la petite harmonie. Du coup, la sonorité dominée par le clavier que l'on rencontre parfois dans ces œuvres se trouve remplacée par une “symphonie avec piano obligé” (comme le disait déjà E. T. A. Hoffmann) : le piano, assurant à la fois les solos et la basse continue, parcourt le somptueux tissu orchestral en coup de vent, prenant à certains moments le rôle prépondérant, à d'autres celui de simple accompagnateur.

Nous savons, grâce à des copies authentiques de plusieurs concertos pour piano tardifs de Mozart, qu'on exécutait certains passages solistiques au caractère particulièrement délicat avec un seul instrument par pupitre. Plutôt que d'avoir recours systématiquement à cet effet de couleur, nous l'avons réservé aux endroits les plus marquants. Il s'agit notamment de la sublime variation en ut majeur du deuxième mouvement du Concerto K.482 (flûte et basson solos accompagnés de cordes solistes dont contrebasse) et de ce moment céleste, au milieu du finale de la même œuvre, qu'est l'Andantino cantabile en la bémol majeur, dans lequel nous utilisons la contrebasse uniquement pour accompagner les instruments à vent. La diversité qui en résulte crée une espèce de mise en scène sonore entre la rhétorique nocturne de l'ensemble à vents, avec sa basse de 16 pieds qui rend hommage ici aux couleurs sombres de la *Gran Partita* K.361, et la texture cristalline et rafraîchissante du quatuor à

cordes avec le piano solo. Enfin, dans le Rondo K.386, nous avons décidé que les indications de *piano* et de *forte* dans l'orchestre correspondraient non plus à de simples nuances de dynamique mais à des textures *solo* et *tutti* dans les cordes (une idée proposée pour la première fois par Malcolm Bilson et John Eliot Gardiner dans leur enregistrement de 1986 de cette œuvre, en clin d'œil à la *Serenata notturna* K.239 qui utilise de façon identique cette convention notationnelle).

On connaît bien désormais les formidables dons d'improvisateur de Mozart : à bien des endroits de la partie de piano, l'ornementation constitue un élément obligatoire de la grammaire stylistique. Il nous a semblé que cet esprit de spontanéité devait s'étendre à l'orchestre également. On remarquera que les vents solistes s'écartent assez souvent du texte imprimé ; ces ornements ont été en partie planifiés avant l'enregistrement, en partie peaufinés et révisés par les merveilleux vents solistes du FBO. Après tout, Mozart écrivait ici pour des instrumentistes parmi les plus doués et les plus respectés de son époque. Bien que la chose soit difficile à prouver, j'ai du mal à m'imaginer qu'il aurait désapprouvé la tendance naturelle de ses collaborateurs à introduire des ornements subtils.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Traduction : Charles Johnston

In the spring of 1781, matters came to a head between Mozart and his employer Hieronymus, Count Colloredo, Archbishop of Salzburg. The young composer had already been dissatisfied for quite some time with his existence as a court musician in Salzburg, and was just waiting for an opportunity to resign his post. In Vienna, where the Archbishop was staying with his entourage at this time, the situation escalated. Colloredo levelled reproaches at Mozart which he regarded as an insult to his honour, so that (from the composer's point of view) the only remaining solution was his dismissal. This step seems to have been carefully calculated, for Mozart hoped he would then be able to make a career as a virtuoso pianist and composer in the capital of the Habsburg Empire. And indeed prospects were better there than anywhere else on the continent, with the single exception of Paris.

Vienna in the 1780s saw the flowering of public concert life, especially in the form of benefit and subscription concerts, known as academies, which were held in the winter season between Advent and Lent. In addition to this, aristocrats and well-to-do burghers organised private concerts in their houses, which could be very lucrative for the participants in more than one respect. Very soon after his break with Salzburg, Mozart succeeded in establishing himself as a pianist in Vienna. He mostly performed in the academies that he put on at his own expense, though he was also to be heard at the concerts of other musicians with whom he was friendly.

Mozart's appearances as a pianist were his best opportunity for self-promotion. A list that has survived of the subscribers for a concert series he organised shows that around half the audience were from the upper nobility. These music-lovers willingly invited him to give private concerts in their residences, sent him their daughters for piano lessons, and bought manuscript copies or printed editions of his works, especially those they had heard him play in concert.

The numerous concertos for piano and orchestra of these years were written predominantly for Mozart's own use. This meant he only rarely needed to impose restrictions on himself and could conceive the works in such a way as to highlight the virtuosity and expressivity of his playing. Moreover, he used them as a laboratory to experiment with new sonorities and unprecedented technical and dramatic effects. He composed no fewer than fifteen piano concertos between 1782 and 1786, including six in 1784 alone.

One of the concertos of that year was the **G major, K453**, which according to Mozart's entry in his manuscript catalogue was completed on 12 April. He wrote it – in return for a by no means slender fee – for his piano pupil Barbara (Babette) von Ployer (although this would certainly not have prevented Mozart from playing the work himself as well). The new work was first performed at a private concert in the house of the Ployer family on 13

June. 'Tomorrow', Mozart wrote to his father on 12 June, 'an academy will be given at Court Agent Ployer's country house in Döbling, where Fräulein Babette will play her new Concerto in G [K453] – I will play the Quintet [for piano and wind, K452] – and we shall both then play the Grand Sonata for two pianos [K448].'

The dedication to Babette Ployer possibly explains the fact that the piano part in the Concerto in G major proved to be less virtuosic than those of the Concertos K450 and K451, both written shortly before, in March 1784. This makes the tone of the work more poetic and more intimate. Even the march rhythm that appears in the first bar of the main theme of the Allegro (the same rhythm Mozart also used to open the Piano Concertos K451, 456 and 459, all written around the same time) has less of a martial feel. The poetry of this movement is transformed into gentle melancholy in the substantial Andante. At the start of each section we hear its simple, songlike theme, sometimes in the orchestra, sometimes in the piano, and each time it seems to pause after five bars as if after a question, whereupon a different continuation is heard (like an answer) each time. A melody in the style of a bourrée or a contredanse provides the theme for the variation finale. Mozart was obviously so taken with it that he taught it to his pet starling. To his great joy, the little bird could even whistle the tune – though he didn't get it quite right.

Of the three piano concertos Mozart composed during the year 1785, **K482** is the last; he entered it in his catalogue at the date of 16 December. A week after finishing it, he performed it at a concert of the Wiener Tonkünstler-Sozietät in the Burgtheater as interval music for Carl Ditters von Dittersdorf's oratorio *Esther*, which formed the main item on the programme. He also played it on another occasion around the same time. Leopold Mozart informed his daughter Nannerl on 13 January 1786: '[Wolfgang] wrote to me that he has given in considerable haste three academies for 120 subscribers, and that he wrote a new piano concerto in E^b for them, in which (a somewhat rare occurrence) he had to encore the Andante.'

We can only guess at what prompted the audience's unusual wish to hear the middle movement again. Perhaps it was the fine woodwind episodes in what is otherwise a sombre-toned, enigmatic movement in C minor, whose sorrowing gestures are scarcely calculated to arouse public enthusiasm. Next to this Andante, the outer movements appear all the more urbane. In the first, a spaciouly proportioned Allegro, Mozart combines brilliant effects, such as the orchestra's opening call to attention, with filigree passages that have a delicacy almost redolent of chamber music. The Rondo finale, with its zestful hunting theme, is interrupted by a minuet-like episode in Andante cantabile tempo, as was already the case in the early Piano Concerto K271, also in E flat major. The unifying factor in the three movements is the

significance Mozart accords to the aspect of timbre. Thanks notably to the varied tasks he assigns to the wind instruments, he creates an orchestral sound that must have seemed beguilingly novel to his contemporaries. A particularly important part in this is played by the clarinets, which Mozart was using here for the first time in one of his concertos.

The **Rondo K386**, which is dated 19 October 1782, seems a somewhat lightweight, serenely pastoral work in comparison with the great piano concertos of the years 1784/85. The most interesting thing about it is its reception history, because Mozart's autograph, the only source for the work, was cut into pieces in the nineteenth century and the individual segments scattered all over the world. Although more than half of them have turned up again in the meantime, a considerable proportion is still missing, so that a reconstruction of the score is necessary to perform it. An indispensable aid in this respect is an arrangement for solo piano by Cipriani Potter, printed in London in 1838, which was based on the autograph (then still complete apart from the last page). It was long thought that the Rondo K386 was originally intended as the finale of the Piano Concerto K414 (1782), but musicologists now doubt whether this was the case.

ANDREAS FRIESENHAGEN
Translation: Charles Johnston

Recording Mozart Piano Concertos: some thoughts . . .

Early on in the planning of these sessions, we decided that the microphone placement would be very different from traditional set-ups. After much experimentation, we opted for a layout very much like *theatre in the round*, with the keyboard in the very centre, winds in a line facing the solo instrument, and the strings as a sort of envelope all around and behind the piano. Crucially, it brings the winds – such operatic characters in Mozart's Viennese concertos – very much to the fore of the sonic picture; it also encourages a much more natural and vivid interplay between the piano and the wind band. It has meant that the kind of keyboard-dominated sound one sometimes encounters, has been replaced by what E. T. A. Hoffmann described as a symphony with piano obbligato – the piano, playing both solo and continuo, darts in and out of the lush orchestral texture; at times, incredibly prominent, at other moments, purely accompanimental.

We know from authentic copies of a number of late Mozart piano concertos that eighteenth-century performances of these concertos frequently made use of one-on-a-part strings for solo passages of an especially delicate nature. Instead of making wholesale use of this colour, we reserved it for only the most striking places. These include the sublime C major variation in the second movement of K482 (with the flute and bassoon solos accompanied by solo strings including double bass), and the heaven-sent moment in the third movement of K482, the Andantino cantabile in A flat major (where the double bass is only used to accompany the wind instruments). The resulting variety creates a sort of sonic *mise en scène* between the nocturnal rhetoric of the wind band – sixteen-foot pitch here paying homage to the dark-hued timbre of the *Gran Partita* K361 – and the crystalline, refreshing texture of the string quartet plus solo piano. Finally, in the Rondo K386, it was decided that the *piano* and *forte* markings in the orchestra, rather than indicating dynamics *per se*, would instead denote solo and tutti string textures respectively (an idea first suggested by Malcolm Bilson and John Eliot Gardiner in their 1986 recording of the piece as a nod to the *Serenata notturna*, K239, which makes identical use of this notational convention). Mozart's sensational gifts as an improviser are well known by now, and indeed there are frequent places in the piano part where embellishment is an obligatory element of the stylistic grammar. Our feeling was that this spirit of spontaneity should extend to the orchestra as well. One will notice that the solo wind instruments depart from the text on numerous occasions; these ornaments were partly pre-planned, partly refined and revised by the wonderful wind principals of the FBO. After all, Mozart was writing for some of the most gifted and well-respected wind soloists of the time, and although it is hard to prove, I find it difficult to imagine that he would have frowned on his collaborators' natural tendency to introduce subtle embellishments.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
London, 2012.

Im Frühjahr 1781 kam es zwischen Mozart und seinem Dienstherrn, dem Salzburger Erzbischof Hieronymus Graf Colloredo, zum Bruch. Schon länger war der junge Komponist mit seinem Dasein als Hofmusiker in Salzburg unzufrieden und wartete nur auf eine Möglichkeit, seine Dienste zu quittieren. In Wien, wo sich der Erzbischof samt seiner Entourage zu dieser Zeit aufhielt, eskalierte die Situation. Colloredo machte Mozart Vorhaltungen, die dieser als ehrenrührig empfand, so dass ihm (aus seiner Sicht) nur die Kündigung blieb. Dieser Schritt scheint wohlkalkuliert gewesen zu sein, denn Mozart hoffte darauf, in der Hauptstadt des Habsburgerreichs als Klaviervirtuose und Komponist Karriere machen zu können. Tatsächlich waren dort die Voraussetzungen besser als irgendwo sonst auf dem Kontinent, Paris einmal ausgenommen.

In Wien blühte in den 1780er Jahren das öffentliche Konzertwesen, vor allem in Form von Benefiz- und Subskriptionskonzerten, den sogenannten Akademien, die in der Wintersaison, von der Advents- bis zur Fastenzeit, stattfanden. Obendrein veranstalteten Adlige und wohlhabende Bürger in ihren Häusern Privatkonzerte, die für die Mitwirkenden in mehr als einer Hinsicht sehr lukrativ sein konnten. Schon bald nach seinem Bruch mit Salzburg gelang es Mozart, sich als Pianist in Wien zu etablieren. Er trat vor allem bei den Akademien auf, die er auf eigene Kosten selbst veranstaltete. Daneben ließ er sich aber auch in den Konzerten befreundeter Musiker hören.

Die Auftritte als Pianist waren für Mozart die beste Werbung in eigener Sache. Eine Liste der Subskribenten, die sich für eine von ihm veranstaltete Konzertreihe erhalten hat, zeigt, dass etwa die Hälfte der Konzertbesucher aus dem Hochadel stammte. Diese Musikfreunde luden Mozart freilich auch zu Privatkonzerten in ihre Häuser ein, schickten ihre Töchter zu ihm in den Klavierunterricht und kauften Abschriften oder Ausgaben seiner Werke, besonders von jenen, die sie bei seinen Auftritten hören konnten.

Die zahlreichen Konzerte für Klavier und Orchester jener Jahre schrieb Mozart überwiegend für den eigenen Gebrauch. Er musste sich daher selten Beschränkungen auferlegen und konnte die Werke so konzipieren, dass Virtuosität und Expressivität seines Spiels gut zur Geltung kamen. Andererseits nutzte er sie als Experimentierfeld für neue Klangwirkungen, für unerhörte technische und dramatische Effekte. Gleich fünfzehn Klavierkonzerte brachte er zwischen 1782 und 1786 zu Papier, davon allein sechs im Verlauf des Jahres 1784.

Zu den Konzerten dieses Jahres gehört das in **G-Dur KV 453**, das gemäß Mozarts Eintrag in seinem eigenhändigen Werkverzeichnis am 12. April fertiggestellt wurde. Geschrieben hat er es gegen ein nicht geringes Honorar für seine Schülerin, die Pianistin Barbara (Babette) von Ployer (wodurch Mozart sicherlich nicht davon abgehalten wurde, das Werk auch selbst aufzuführen).

Zum ersten Mal wurde das neue Werk am 13. Juni bei einem Privatkonzert im Haus der Familie Ployer gespielt. „Morgen“, schreibt Mozart am 12. Juni an seinen Vater, „wird bey H: Agenten Ployer in döbling auf dem Lande Academie seyn, wo die frl: Babette ihr Neues Concert ex g [KV 453] – ich das Quintett [KV 452] – und wir beyde dann die grosse Sonate auf 2 Clavier [KV 448] spielen werden.“

Die Zueignung an Babette Ployer ist möglicherweise dafür verantwortlich, dass der Klavierpart im „Concert ex g“ nicht so virtuos ausgefallen ist wie in den Konzerten KV 450 und 451, die beide kurz vorher, im März 1784, entstanden waren. Dafür ist der Ton des Werks poetischer und intimer. Selbst der im Hauptthema des Allegro im ersten Takt auftretende Marschrhythmus (mit dem Mozart übrigens auch die zeitlich benachbarten Klavierkonzerte KV 451, 456 und 459 eröffnet) hat wenig Martialisches an sich. Die Poesie dieses Satzes wird im bedeutenden Andante in leise Melancholie überführt. Zu Beginn eines jeden Abschnitts hören wir sein schlichtes, gesangliches Thema, mal im Orchester, mal im Klavier, und jedes Mal scheint es nach fünf Takten wie nach einer Frage innezuhalten, worauf eine jeweils andere Fortsetzung (quasi Antwort) erklingt. Eine Melodie nach Art einer Bourrée oder eines Contredanse stellt das Thema für das abschließende Variationsfinale. Mozart war von ihr offenbar so angetan, dass er sie seinem „Vogel Stahrl“ beibrachte. Das Vögelchen konnte sie zu seiner großen Freude sogar nachpfeifen – wenn auch nicht ganz sauber.

Von den drei Klavierkonzerten, die Mozart während des Jahres 1785 komponierte, ist **KV 482** das letzte, es ist in seinem Werkverzeichnis mit dem Datum 16. Dezember eingetragen. Eine Woche nach der Fertigstellung führte er es in einem Konzert der Wiener Tonkünstler-Sozietät im Burgtheater auf, und zwar als Zwischenaktmusik zum Oratorium „Esther“ von Carl Ditters von Dittersdorf, das den Hauptprogrammpunkt bildete. Um dieselbe Zeit spielte er es noch bei anderer Gelegenheit. Leopold Mozart berichtet seiner Tochter Nannerl am 13. Januar 1786: „[Wolfgang] schrieb mir das er in Eyle 3 Subscriptions Accademien gegeben von 120 Subscribenten; – daß er ein neues Clavierconcert ex E^b dazu gemacht, wo er (das etwas seltsammes ist) das Andante repetieren musste“.

Was den nicht alltäglichen Wunsch des Publikums nach Wiederholung des Mittelsatzes provoziert haben mag, lässt sich nur vermuten. Vielleicht waren es die schönen Holzbläser-Episoden in einem ansonsten dunkel getönten, abgründigen c-Moll-Satz, dessen Klagegesten kaum zur Publikumswirksamkeit taugen. Neben diesem Andante nehmen sich die beiden äußeren Sätze umso weltzugewandter aus. Im ersten, einem weiträumig dimensionierten Allegro, setzt Mozart effektvolle Brillanz, etwa das Aufmerksamkeit einfordernde Anfangssignal des Orchesters, in Beziehung zu filigranen Passagen, die

geradezu kammermusikalische Feinheit besitzen. Das Finalrondo mit seinem schwungvollen Chasse-Thema wird, wie schon der Schlusssatz des ebenfalls in Es-Dur stehenden frühen Klavierkonzerts KV 271, von einer Menuett-artigen Episode im Tempo Andante cantabile unterbrochen. Was die drei Sätze eint, ist die Bedeutung, die Mozart dem Aspekt der Klangfarbe gibt. Vor allem durch die vielfältigen Aufgaben, die er den Bläsern zuteilt, entsteht ein Orchesterklang, der für seine Zeitgenossen betörend neuartig gewesen sein muss. Einen besonderen Anteil daran haben die Klarinetten, die Mozart hier erstmals in einem seiner Konzerte einsetzt.

Das mit dem 19. Oktober 1782 datierte **Rondo KV 386** ist, gerade auch im Vergleich mit den großen Klavierkonzerten der Jahre 1784/85, ein eher leichtgewichtiges, heiter-pastorales Werk. Interessant ist vor allem seine Überlieferungsgeschichte, denn Mozarts Autograph, die einzige Quelle des Werks, wurde im 19. Jahrhundert zerschnitten und seine einzelnen Teile in alle Welt zerstreut. Zwar ist etwas mehr als die Hälfte davon inzwischen wieder aufgetaucht, doch fehlt immer noch ein beträchtlicher Teil, so dass man auf eine Rekonstruktion des Notentextes angewiesen ist, will man das Rondo aufführen. Unverzichtbar hierfür ist ein 1838 in London gedrucktes Arrangement für Klavier solo von Cipriani Potter, das auf Basis des (damals noch bis auf die letzte Seite vollständigen) Autographs entstanden ist. Dass das Rondo KV 386 ursprünglich als Schlusssatz des Klavierkonzerts KV 414 (1782) dienen sollte, wie man lange Zeit glaubte, wird in der Forschung heute angezweifelt.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Zur Einspielung von Mozarts Klavierkonzerten

Schon frühzeitig in der Planung dieser Aufnahmen kamen wir zu dem Schluss, dass die Anordnung der Mikrophone eine ganz andere sein müsste als sonst üblich. Nach längerem Experimentieren entschieden wir uns für eine kreisförmige Aufstellung, das Klavier genau in der Mitte, die Bläser in einer Reihe dem Soloinstrument gegenüber, die Streicher wie eine Art Hülle ringsherum, auch hinter dem Klavier. Entscheidend ist, dass die Bläser – die in den Wiener Konzerten Mozarts etwas Opernhafes haben – dadurch sehr in den Vordergrund des Klangbildes gerückt werden; das begünstigt auch ein sehr viel natürlicheres und lebhafteres Wechselspiel zwischen dem Klavier

und der Bläsergruppe. Es kam auf diese Weise statt des klavierlastigen Klangs, wie er manchmal begegnet, das zustande, was E.T.A. Hoffmann einmal eine Sinfonie mit obligatem Klavier genannt hat – das Klavier, das sowohl Solo als auch Continuo spielt, huscht hinein in den üppigen Orchestersatz und wieder heraus, einmal krass hervorstechend, dann wieder bloße Begleitung.

Wir wissen aus verbürgten Abschriften einer Reihe später Mozart-Klavierkonzerte, dass bei Aufführungen dieser Konzerte im 18. Jahrhundert in Solopassagen besonders heikler Art häufig mit einzeln besetzten Streicherstimmen gearbeitet wurde. Statt generell auf diese Farbe zurückzugreifen, haben wir sie uns für die eindrucksvollsten Stellen aufgespart. Dazu gehören die wundervollen C-Dur-Variationen im zweiten Satz von KV 482 (mit den Soli von Flöte und Fagott, begleitet von einzeln besetzten Streichern einschließlich Kontrabass) und die himmlische Stelle im dritten Satz von KV 482, das Andante cantabile in As-Dur (wo der Kontrabass die einzige Begleitung der Blasinstrumente ist.). Diese Variante wirkt wie eine *mise en scène* zwischen der nächtlichen Klangrhetorik der Bläsergruppe – die Sechzehnfuß-Tonlage ist eine Reverenz an die dunkle Klangfarbe der *Gran Partita* KV 361 – und der kristallklaren, frischen Klangstruktur des Streichquartetts plus Soloklavier. Im Rondo KV 386 schließlich kamen wir zu dem Schluss, dass die *piano*- und *forte*-Bezeichnungen im Orchestersatz nicht als dynamische Zeichen *per se* anzusehen sind, sondern als Anweisungen für den Solo- bzw. Tutti-Streichersatz (das ist zuerst von Malcolm Bilson und John Eliot Gardiner vorgeschlagen worden, die sich in ihrer Aufnahme des Stücks von 1986 mit Blick auf die *Serenata notturna* KV 239 dazu entschlossen, in der diese Vortragsangabe genau so gehandhabt wird.)

Das überragende Improvisationstalent Mozarts ist sattem bekannt, und tatsächlich gibt es im Klavierpart viele Stellen, wo die Ornamentik ein obligates Element der stilistischen Grammatik ist. Wir meinten, dieser Geist der Spontaneität sollte auch auf das Orchester ausgedehnt werden. Man wird feststellen, dass die solistischen Blasinstrumente öfters vom Notentext abweichen; diese Verzerrungen waren teilweise vorher geplant, teilweise wurden sie von den hervorragenden Solisten der Bläsergruppe des FBO weiterentwickelt und verbessert. Schließlich hat Mozart für einige der begabtesten und angesehensten Bläsolisten seiner Zeit geschrieben, und es ist kaum vorstellbar, obwohl das natürlich schwer zu beweisen ist, dass er es missbilligt hätte, wenn die Mitwirkenden ihrem Hang zur feinsinnigen Auszierung folgten.

KRISTIAN BEZUIDENHOUT
Übersetzung Heidi Fritz



Kristian Bezuidenhout est né en Afrique du Sud en 1979. Après avoir étudié en Australie, puis aux États-Unis, à l'Eastman School of Music, il réside aujourd'hui à Londres. Il étudie d'abord le piano auprès de Rebecca Penneys, puis s'intéresse aux claviers anciens et travaille le clavecin avec Arthur Haas, le piano avec Malcolm Bilson, le continuo et l'interprétation avec Paul O'Dette. Il se fait remarquer à 21 ans en remportant le premier prix et le prix du public au Concours de Bruges.

Artiste invité de presque tous les grands ensembles et orchestres européens de musique ancienne, K. Bezuidenhout endosse souvent le rôle de chef. Il est le partenaire régulier de prestigieux artistes de la scène actuelle.

Le concerto, le récital et la musique de chambre se disputent son temps. Il se produit dans les grands festivals de musique ancienne d'Europe et d'Amérique, et dans les plus belles salles de concert du monde.

Professeur invité à la Schola Cantorum (Bâle) et à l'Eastman School of Music (Rochester, New York), il est aussi conseiller artistique au Constellation Center de Cambridge, Massachusetts. Il a reçu le Prix Erwin Bodky en 2007.

Ses enregistrements pour harmonia mundi recueillent d'excellentes critiques. Le Volume 1 du cycle (en cours) consacré aux œuvres pour clavier de Mozart a reçu le Prix Caecilia et le Volume 3, un Diapason d'Or Arte. Un Edison Award a récompensé sa version des *Dichterliebe* de Schumann, avec Mark Padmore.

“Bezuidenhout s'impose comme un des interprètes les plus inspirés du répertoire classique et romantique sur pianos historiques.” – **Les Échos**

Kristian Bezuidenhout was born in South Africa in 1979. He began his studies in Australia as a modern pianist with Rebecca Penneys and completed them in the USA at the Eastman School of Music, where he explored early keyboards, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson, and continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. He now lives in London. He first gained international recognition at the age of 21 after winning the prestigious first prize as well as the audience prize in the Bruges Fortepiano Competition.

Bezuidenhout is a frequent guest artist with all of the principal period ensembles and orchestras of Europe, often assuming the role of guest director, and he collaborates regularly with many of today's most celebrated artists.

Bezuidenhout now divides his time between concerto, recital and chamber-music engagements, appearing in the most prestigious European and American early-music festivals and at many of the world's important concert halls.

He is a guest professor at the Schola Cantorum (Basel) and the Eastman School of Music (Rochester, New York) and he is Artistic Advisor for the Constellation Center, Cambridge, Massachusetts. He was awarded the Erwin Bodky Prize in 2007.

His recordings for harmonia mundi have garnered consistently brilliant reviews. Volume 1 of his ongoing cycle of Mozart's keyboard works was awarded a Caecilia Prize; Volume 3 a Diapason d'Or Arte and a Preis der Deutschen Schallplattenkritik, while his recording of Schumann's *Dichterliebe* with Mark Padmore won an Edison Award.

“The finest living exponent of the intimate and infinitely versatile fortepiano.”

The Herald, Scotland

Kristian Bezuidenhout, 1979 in Südafrika geboren, studierte zu-nächst in Australien und später an der Eastman School of Music in den Vereinigten Staaten. Er lebt derzeit in London. Nachdem er anfangs bei Rebecca Penneys modernes Klavier studiert hatte, fing er an, sich auch für alte Tasteninstrumente zu interessieren und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Generalbassspiel und historische Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. Internationale Aufmerksamkeit zog

er auf sich, als er im Alter von 21 Jahren den renommierten ersten Preis wie auch den Publikumspreis des Hammerklavierwettbewerbs von Brügge gewann.

Bezuidenhout gastiert häufig bei den wichtigen Originalklangensembles und -orchestern Europas und übernimmt dort vielfach auch die Aufgaben des Konzertmeisters. Er tritt regelmäßig mit den berühmtesten Künstlern unserer Zeit auf.

Bezuidenhout ist als Konzertsolist, Pianist in Recitals und Kammermusikpartner gleichermaßen gefragt und tritt bei den bedeutendsten Alte-Musik-Festivals Europas und Amerikas und in den renommiertesten Konzertsälen der Welt auf.

Er ist Gastprofessor an der Schola Cantorum (Basel) und an der Eastman School of Music (Rochester, New York) sowie künstlerischer Berater des Constellation Center Cambridge, Massachusetts. Im Jahr 2007 erhielt er den Erwin Bodky Prize.

Seine Einspielungen für harmonia mundi erhalten durchweg hervorragende Kritiken. Volume 1 des laufenden Projekts seines Zyklus der Klavierwerke von Mozart ist mit einem Caecilia Prize, Volume 3 mit einem Diapason d'Or Arte ausgezeichnet worden, seine Einspielung von Schumanns *Dichterliebe* mit Mark Padmore erhielt einen Edison Award.

„Jede einzelne Folge dieser Gesamtaufnahme aller Mozart'schen Klavierkompositionen (hier ist es die dritte) zeigt uns überraschende Seiten des scheinbar Bekannten.“ – **Preis der deutschen Schallplattenkritik**

www.kristianbezuidenhout.com



Le **Freiburger Barockorchester** fête ses 25 ans en 2012. Invité des salles de concert et des opéras les plus prestigieux à travers le monde, de sa propre ville de Fribourg-en-Brisgau jusqu'en Extrême-Orient, il y joue un répertoire des plus diversifiés, depuis le baroque jusqu'à la musique contemporaine.

Le credo artistique des Freiburger reste cependant inchangé : une curiosité créatrice de la part de chaque musicien qui va de pair avec la volonté d'interpréter les œuvres abordées de la façon la plus vive et la plus expressive qui soit. Le fait de confier des concertos solistes exigeants à des instrumentistes sortis des rangs de l'orchestre fait partie intégrante de cette démarche. Ainsi un jeu d'ensemble cultivé et enthousiasmant est-il devenu la marque de fabrique de l'orchestre sur la scène internationale.

Le FBO collabore avec de grands artistes tels que René Jacobs, Andreas Staier et Thomas Quasthoff et bénéficie d'une coopération suivie avec harmonia mundi France. Le succès artistique de ce partenariat musical s'est exprimé dans de nombreux enregistrements qui ont remporté les prix les plus prestigieux, dont le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik en 2009, le Prix Edison de la musique classique en 2008, le Prix allemand ECHO de la musique classique en 2007, ainsi que le Classical Brit Award dans cette même année.

Sous la direction artistique de ses deux Konzertmeister Gottfried von der Goltz et Petra Mülleians ou sous la baguette de chefs d'orchestre triés sur le volet, le FBO présente une centaine de concerts par an dans diverses formations qui vont de l'orchestre de chambre au grand orchestre lyrique. Ensemble autonome, il organise ses propres concerts d'abonnement au Konzerthaus de Fribourg, au Liederhalle de Stuttgart et à la Philharmonie de Berlin ainsi que des tournées dans le monde entier.

The **Freiburger Barockorchester** celebrates its twenty-fifth anniversary in 2012. A glance at the ensemble's schedule shows a diverse repertoire played at the leading concert halls and opera houses, ranging from the Baroque to the contemporary and from Freiburg to the Far East.

The Freiburgers' artistic credo, however, remains unchanged: the creative curiosity of each individual member, with the aim of playing a composition in as lively and expressive a manner as possible. This also involves assigning demanding solo concertos to players from the orchestra's own ranks. Cultivated yet at the same time exciting ensemble playing has thus become the orchestra's international trademark.

The FBO collaborates with leading artists such as René Jacobs, Andreas Staier and Thomas Quasthoff, and enjoys a close cooperation with harmonia mundi France. The artistic success of this musical partnership has been demonstrated in numerous recordings which have won top awards such as the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, the Edison Classical Music Award 2008, the ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007, and the Classical Brit Award 2007.

Under the artistic directorship of its two Konzertmeisters Gottfried von der Goltz and Petra Mülleians, and under the baton of selected conductors, the FBO presents around one hundred performances per year in a variety of formations from chamber to opera orchestra: a self-governing ensemble with its own subscription concerts at the Konzerthaus in Freiburg, the Liederhalle in Stuttgart and the Berlin Philharmonie in addition to a worldwide touring programme.

Das **Freiburger Barockorchester** feiert sein 25-jähriges Bestehen. Es ist ein gefragter Gast in den bedeutendsten Konzert- und Opernhäusern. Ein Blick auf den Konzertkalender des Ensembles präsentiert eine Vielfalt des Repertoires und der Auftrittsorte, die sich vom Barock bis in die musikalische Gegenwart und von Freiburg bis in den Fernen Osten erstreckt.

Unverändert geblieben ist das künstlerische Credo der „Freiburger“: die kreative Neugier jedes einzelnen, mit dem Ziel, eine Komposition so lebendig und sprechend wie nur irgend möglich zu spielen. Dazu gehört auch die Besetzung anspruchsvoller Solokonzerte mit Mitgliedern aus den eigenen Reihen. Ein kultiviertes und zugleich mitreißendes Ensemblespiel ist so zum internationalen Markenzeichen geworden.

Das FBO arbeitet kontinuierlich mit bedeutenden Künstlern wie René Jacobs, Andreas Staier und Thomas Quasthoff zusammen und ist in einer engen Kooperation mit dem französischen Label harmonia mundi France verbunden. Der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Partnerschaften äußert sich in zahlreichen CD-Produktionen und der Verleihung prominenter Auszeichnungen wie dem Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik 2009, dem Edison Classical Music Award 2008, dem ECHO Klassik Deutscher Musikpreis 2007 oder dem Classical Brit Award 2007.

Unter der künstlerischen Leitung seiner beiden Konzertmeister Gottfried von der Goltz und Petra Mülleians sowie unter der Stabführung ausgewählter Dirigenten präsentiert sich das FBO mit rund einhundert Auftritten pro Jahr in unterschiedlichen Besetzungen vom Kammer- bis zum Opernorchester: ein selbstverwaltetes Ensemble mit eigenen Konzertreihen im Freiburger Konzerthaus, in der Stuttgarter Liederhalle und der Berliner Philharmonie und mit Tourneen in der ganzen Welt.

„Das Freiburger Barockorchester ist ein Solitär von besonderer Leuchtkraft. In der technischen und mentalen ‚Beherrschung‘ der Instrumente und der einzelnen Partien zeigt sich, wozu ‚historisches‘ Musizieren heute fähig ist. Plastisch und rein, transparent und klar, delikat in Phrasierung und Artikulation und ohne pathetischen Überdruck hört man alle Details und erlebt das Ganze als einen musikalischen Kosmos von überwältigendem Reichtum. Ohren auf, so klingt Musik!“ (Salzburger Nachrichten, Januar 2009)



La violoniste **Petra Müllejjans** s'est toujours attachée à conjuguer spontanéité et émotion avec ses connaissances des sources historiques de l'interprétation afin de faire parler de manière vivante la musique des siècles passés. Dans son rôle de directrice artistique du Freiburger Barockorchester, elle s'occupe principalement des musiques des époques baroque et classique.

Elle se passionne également pour la musique de chambre des XVII^e et XVIII^e siècles, qu'elle interprète en formations à géométrie variable avec le Freiburg BarockConsort et l'ensemble The Age of Passions. Par ailleurs, Petra Müllejjans se produit en concert avec le pianiste sud-africain Kristian Bezuidenhout, partenariat musical des plus fertiles qui a donné tout récemment un enregistrement de sonates pour clavier et violon de Mozart chez harmonia mundi USA. Enfin, elle puise une grande énergie musicale dans son amour des répertoires Klezmer et jazz, qu'elle joue avec succès en concert et au disque avec son groupe Hot and Cool.

Petra Müllejjans est professeur de violon baroque à la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst de Francfort-sur-le-Main.

For the violinist **Petra Müllejjans**, spontaneity and emotion are inseparable components of historically informed performance that aims to communicate the music of past centuries in an engaging and lively manner. As Artistic Director of the Freiburger Barockorchester, she concentrates her activities on Baroque and Classical music.

Another musical passion of hers is the chamber music of the seventeenth and eighteenth centuries, which she performs in various combinations with the Freiburg BarockConsort and The Age of Passions ensemble. In addition, Petra Müllejjans regularly appears in concert with the South African pianist Kristian Bezuidenhout, a fertile musical partnership which recently resulted in a CD of Mozart violin sonatas on the harmonia mundi USA label. She also derives musical energy from her love of Klezmer and jazz, which she performs to great acclaim in concerts and recordings with her group Hot and Cool.

Petra Müllejjans is Professor of Baroque violin at the Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.

Spontanität und Emotionalität sind für die Geigerin **Petra Müllejjans** untrennbare Bestandteile einer historisch informierten Aufführungspraxis, die es sich zum Ziel gesetzt hat, die Musik vergangener Jahrhunderte ansprechend und lebendig zu vermitteln. Als künstlerische Leiterin des Freiburger Barockorchesters beschäftigt sich Petra Müllejjans hauptsächlich mit der Musik des Barock und der Klassik.

Eine weitere musikalische Leidenschaft von ihr ist die solistisch besetzte Kammermusik des 17. und 18. Jahrhunderts, die sie in unterschiedlichen Programmkombinationen mit dem Freiburger BarockConsort und dem Ensemble *The Age of Passions* zur Aufführung bringt. Außerdem tritt Petra Müllejjans regelmäßig im Duo mit dem südafrikanischen Pianisten Kristian Bezuidenhout auf, eine fruchtbare musikalische Partnerschaft, von der kürzlich bei harmonia mundi USA eine CD mit Mozart Violinsonaten erschienen ist.

Musikalische Energien zieht sie darüber hinaus aus ihrer Liebe zu Klezmer und Jazzmusik, der sie mit ihrer Gruppe *Hot and Cool* in Konzerten und auf CD-Einspielungen ebenfalls mit großem Erfolg nachgeht.

Petra Müllejjans unterrichtet als Professorin für Barockvioline an der Hochschule für Musik und Darstellende Kunst in Frankfurt am Main.



harmonia mundi s.a.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2012

Enregistrement mai 2012, Freiburg (DE), Ensemblehaus

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son : René Möller / Tom Rußbüldt, Teldex Studio Berlin

Maintenance et accord du piano : Simon Neil

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Page 1 : Canaletto, *Vue de Vienne depuis le Belvédère*, huile sur toile, 1759

Vienne, Kunsthistorisches Museum - cliché akg-images

Photos : Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902147