

mozart

Piano Concertos K.413, 414, 415

Kristian Bezuidenhout
Freiburger Barockorchester

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Piano concerto K 414

in A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|---|--------------------------|-------|
| 1 | I. Allegro | 10'03 |
| 2 | II. Andante | 7'43 |
| 3 | III. Rondeau. Allegretto | 6'08 |

Piano concerto K 413

in F major / *Fa majeur* / F-Dur

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 4 | I. Allegro | 9'01 |
| 5 | II. Larghetto | 6'41 |
| 6 | III. Tempo di Menuetto | 5'07 |

Piano concerto K 415

in C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 7 | I. Allegro | 10'08 |
| 8 | II. Andante | 6'58 |
| 9 | III. Rondeau. Allegro | 7'38 |

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Freiburger Barockorchester

<i>Violin 1</i>	Gottfried von der Goltz, Martina Graulich, Beatrix Hülsemann, Kathrin Tröger
<i>Violin 2</i>	Anne Katharina Schreiber, Christa Kittel, Brigitte Täubl, Regine Schröder
<i>Viola</i>	Annette Schmidt, Christian Goosses, Ulrike Kaufmann
<i>Violoncello</i>	Stefan Mühleisen, Michal Stahel
<i>Oboe</i>	Ann-Kathrin Brüggemann, Maike Buhrow
<i>Bassoon</i>	Javier Zafra, Eyal Streett
<i>Horn</i>	Bart Aerbeydt, Gijs Laceulle
<i>Trumpet</i>	Jaroslav Roucek, Karel Mnuk
<i>Timpani</i>	Karl Fischer
<i>Double-bass</i>	Dane Roberts, Matthias Beltinger
<i>Direction</i>	Gottfried von der Goltz

Le 15 janvier 1783, on put lire dans le bihebdomadaire viennois *Wiener Zeitung* l'annonce suivante : "Le Maître de chapelle Mozart informe l'honorable public de la parution de trois concertos pour piano récemment composés. Ces trois concertos, que l'on peut exécuter aussi bien avec un grand orchestre comprenant également des instruments à vent que simplement *a quattro*, c'est-à-dire avec un accompagnement constitué de deux violons, d'un alto et d'un violoncelle, paraîtront début avril de cette année et ne seront accessibles, sous la forme d'une copie manuscrite soigneusement revue par le compositeur lui-même, qu'à ceux qui y auront souscrit." Il s'agit là des concertos K413 à 415, les premiers composés par Mozart à Vienne après son installation dans cette ville en 1781. La remarque précisant que ces concertos peuvent également être interprétés *a quattro*, c'est-à-dire accompagnés d'un quatuor à cordes, a longtemps été considérée comme un argument en faveur de l'idée selon laquelle les parties des instruments à vent n'avaient aucune fonction structurelle dans ces œuvres et que l'instrumentation en était dans l'ensemble moins différenciée que celle des concertos viennois plus tardifs. Ce n'est qu'à partir de l'étude des manuscrits autographes, longtemps inaccessibles, que cette erreur de jugement a pu être corrigée. Mozart a certes commencé par noter la structure harmonique des quatre parties de cordes, mais avait d'emblée prévu la présence d'instruments à vent dans sa partition. De même, on ne saurait défendre plus longtemps l'hypothèse selon laquelle il n'aurait ajouté ces instruments particulièrement "majestueux" que sont les trompettes et les timbales dans le concerto K415 qu'à la faveur d'une inspiration spontanée, née de la présence annoncée de l'Empereur Joseph II lors de la création de cette pièce, puisque les parties destinées à ces instruments ont été notées dans le même temps que celles destinées aux hautbois et aux cors. L'indication relative à une pratique "chambriste" n'était donc qu'un "coup de marketing", une concession à cette partie du public intéressée par une exécution dans le cadre de la pratique musicale domestique. Les trois concertos ont de toute évidence été conçus pour un public le plus vaste possible, ainsi qu'en témoigne une lettre adressée par Mozart à son père le 28 décembre 1782, avant même que la composition n'en soit encore achevée : *"Les concertos occupent une place intermédiaire entre un trop grand degré de difficulté et une facilité trop grande – ils sont très brillants, agréables à l'oreille, sans toutefois tomber dans la facilité, çà et là, seuls les connaisseurs seront satisfaits, mais l'ensemble est écrit de manière à ce que les amateurs aussi puissent être contents, sans savoir pourquoi."* Les nombreuses corrections apportées par Mozart sur les manuscrits autographes montrent son souci permanent de soigner les détails et attestent qu'en "se remettant à la composition de concertos pour piano, il renoue moins avec une routine ancienne qu'il ne cherche, de façon en quelque sorte expérimentale, des solutions qui refusent une trop grande facilité et évitent les pièges des conventions, et qu'il est avant tout en quête de nouveaux perfectionnements." (Christoph Wolff). Et pourtant, le succès escompté ne fut pas au rendez-vous, du moins pas immédiatement : l'annonce parut encore à deux reprises dans la *Wiener Zeitung* avant que Mozart ne propose – en vain – ses concertos à un éditeur parisien. Ils ne parurent finalement sous forme imprimée qu'en 1784/1785 à Vienne, et connurent un énorme succès.

Dès l'automne 1782, Mozart avait achevé le **Concerto en La majeur K414**, chronologiquement le premier du groupe. Comme si souvent dans les œuvres que Mozart écrivit dans cette tonalité, le caractère du mouvement initial est dans l'ensemble plutôt lyrique et songeur ; le thème principal est présenté aux cordes seules, dans une nuance piano. Le thème du second mouvement est manifestement une citation de l'ouverture *La calamità dei cuori* de Johann Christian Bach, sans qu'il soit pourtant possible de déterminer si Mozart a réellement voulu par-là rendre hommage à son ami décédé au début de l'année 1782. Comme dans les deux autres concertos, le finale est un rondo ; on y constate à quel point Mozart s'y abstient de tout schématisme, traitant dans chacun des cas la forme rondo des mouvements finaux de manière très différente. Qu'il ait par ailleurs également noté sur les pages autographes du concerto en la majeur des études de contrepoint plus strict (notamment sur une fugue de Jean Sébastien Bach), qu'il intégra visiblement à son travail de composition, plaide en faveur de l'idée selon laquelle l'intention de satisfaire non seulement les amateurs, mais aussi les connaisseurs, lui tenait particulièrement à cœur.

Comme le concerto K415, le **Concerto en Fa majeur K413** fut écrit durant l'hiver 1782/1783. Il présente une particularité singulière, puisqu'aussi bien son premier mouvement que son mouvement final sont écrits dans une mesure ternaire (à $\frac{3}{4}$). Peter Gülke y voit une forme d'"exploration problématique" à laquelle Mozart procéderait "par le biais de tout un réseau de relations motiviques encore jamais vues dans les concertos, et qui restera d'ailleurs une pratique rare." Les répétitions en écho dans le Larghetto, auxquelles participent également les instruments à vent, prouvent une fois de plus qu'on ne pourrait renoncer à ceux-ci qu'au prix d'une perte de substance dans l'écriture musicale. Le finale se présente sous la forme d'un Tempo di Minuetto en apparence inoffensif, dont le thème principal se fonde sur une ligne de basse on ne peut plus simple : une gamme descendante de deux octaves. Mais Mozart n'en reste pas là, apportant bientôt la preuve de son talent en matière de contrepoint.

Le début du **Concerto en Ut majeur K415** révèle à quel point Mozart était passé maître dans l'art de mêler compétences techniques et effet dramatique. Le volume sonore du thème de marche, caractérisé par son rythme pointé, s'accroît progressivement, comme si des troupes entraient réellement sur une scène d'opéra en marchant au pas, comme si l'on entendait la musique se rapprocher peu à peu. L'ensemble suit de surcroît une structure en canon, passant des premiers aux seconds violons, pour descendre ensuite aux cordes plus graves. À la place de l'Andante en fa majeur, qui déploie largement son caractère chantant, Mozart avait à l'origine prévu une pièce écrite dans la sombre tonalité de do mineur. De toute évidence, il a finalement décidé de ne pas rejeter complètement ce thème déjà esquissé, puisqu'il l'intègre à deux reprises dans le rondo final, sous la forme deux épisodes mineurs *adagio*. La création de l'œuvre lors d'une grande "académie" à Vienne le 23 mars 1783 fut un plein succès, ainsi que le compositeur put en rendre compte quelques jours plus tard à son père : *"Le théâtre n'aurait pas pu être plus rempli et toutes les loges étaient occupées ; mais ce que j'ai le plus apprécié, c'est que sa Majesté l'Empereur ait été présent, lui aussi, et le plaisir qu'il y a pris, et les applaudissements dont il m'a gratifié..."*

ULRICH WILKER

Traduction : Elisabeth Rothmund

The following announcement appeared in the *Wiener Zeitung* of 15 January 1783: ‘Herr Kapellmeister Mozart hereby informs the highly honoured public of the publication of three new, recently completed piano concertos. These three concertos, which may be performed either with a large orchestra with wind instruments or merely *a quattro*, that is, with two violins, one viola and violoncello, will not appear until early April this year, and will be available (finely copied, and supervised by [the composer] himself) only to those who have subscribed to them.’ The works advertised here are the concertos K413–415, the first that Mozart composed in Vienna after moving there in 1781. The observation that they could also be performed *a quattro*, i.e. accompanied only by string quartet, was long invoked as evidence for the view that the wind parts are not structurally important in these works and that the scoring is on the whole less differentiated than that of the later Viennese concertos. This mistaken assessment could only be corrected thanks to examination of the autographs, which remained inaccessible for many years. Although Mozart began the compositional process by noting the overall framework of the four string parts, and wind parts too were included in the score from the start. Equally unsustainable is the surmise that he added trumpets and timpani, the so-called ‘majestic’ instruments, to K415 on the spur of the moment because Emperor Joseph II had announced that he would attend the first performance, since these instruments were entered in the score at the same stage as the oboes and horns. The reference to *a quattro* performance was therefore a marketing stratagem on Mozart’s part, a concession to that section of the public interested in playing the works in domestic surroundings. In other respects, too, he designed the three concertos with a view to reaching the widest possible audience, as he told his father in a letter of 28 December 1782 while he was still in the process of composing them: ‘The concertos are something between too difficult and too easy – they are very brilliant – pleasing to the ear – though of course without lapsing into triviality. Here and there only connoisseurs will derive satisfaction from them – yet in such a way that the non-connoisseur will also be pleased, without knowing why.’ Mozart’s numerous corrections in the autographs show that in writing them he constantly polished details and ‘in returning to the composition of piano concertos, did not so much resume the old routine as – in almost experimental fashion – endeavour to find provocative and unconventional solutions, and above all strive for ever greater perfection’ (Christoph Wolff). Nevertheless, the success he had hoped for did not materialise at first: the advertisement appeared twice more in the *Wiener Zeitung*, after which Mozart tried unsuccessfully to offer the concertos to a Paris publisher. Only in 1784/85 did they finally appear in print in Vienna, where they clearly found a ready market.

Mozart completed the **Concerto in A major K414** in the autumn of 1782, so this is chronologically the first in the group. The overall character of the opening movement, as so often in his works in A major, is rather lyrical and pensive; the strings present the main theme alone and *piano*. The theme of the second movement is supposedly a quotation from Johann Christian Bach’s Overture to *La calamità dei cuori*. It is virtually impossible to determine today whether Mozart in fact intended this as a tribute to his friend, who had died early in 1782. As in the other two concertos, the finale is a rondo; and it is precisely here that one sees how Mozart avoids the slightest hint of schematism and handles the rondo form of each of these final movements in a completely different way. The fact that pages of the autograph of K414 feature studies in strict counterpoint in Mozart’s hand (including one on a fugue by Johann Sebastian Bach), which manifestly found their way into his work of composition, also suggests that he was entirely serious in his aim of satisfying the ‘connoisseur’ (*Kenner*) as well.

The **Concerto in F major K413** (like K415) was written in the winter of 1782/83. It presents a particularity in that its first and last movements are both in 3/4 time; Peter Gülke has described the work as a ‘problematising exploration’, which is underpinned by a network of ‘motivic interlocking of a kind not previously encountered in the concertos and which will remain extremely rare’. The echo-like repetitions in the Larghetto, in which the wind instruments also participate, prove once again that omission of the latter would be at the price of a loss of compositional substance. The finale initially presents itself as a seemingly innocuous Tempo di Minuetto, its main theme founded on a bass line – a descending scale over two octaves – that could not be simpler. But things do not remain quite so straightforward, for Mozart shows off his contrapuntal skills in the subsequent course of the movement.

How good he was at combining compositional craftsmanship with dramatic effect is demonstrated by the opening of the **Concerto in C major K415**. The dotted march theme gradually increases in volume, as if troops were really mustering on an operatic stage and the music getting closer. Furthermore, the whole of this passage is laid out as a canon, descending from the first to the second violins and then to the lower strings. Instead of the present Andante in F major, cantabile from beginning to end, Mozart originally intended the middle movement to be a piece in the sombre key of C minor. He evidently decided not to discard entirely the minor-key theme he had already sketched, but to incorporate it as an interpolated Adagio at two places in the rondo finale. The first performance of the work, at a large-scale ‘academy’ (private subscription concert) in Vienna on 23 March 1783, was a great success, as the composer was able to report to his father a few days later: ‘... the theatre could not have been fuller, and all the boxes were occupied. – But what pleased me most was that His Majesty the Emperor was also present, and how delighted he was, and how loudly he applauded me.’

ULRICH WILKER
Translation: Charles Johnston

In der Wiener Zeitung war am 15. Januar 1783 folgende Anzeige zu lesen: „Herr Kapellmeister Mozart macht hiermit dem hochansehnlichen Publikum die Herausgabe drey neuer erst verfertigter Klavierkonzerten bekannt. Diese 3 Konzerten, welche man sowohl bey grossem Orchestre mit blasenden Instrumenten, als auch nur *a quattro*, nämlich mit 2 Violinen, 1 Violine, und Violoncello aufführen kann, werden erst Anfangs Aprils d. J. zum Vorschein kommen, und nämlich nur denjenigen (schön copirter, und von ihm selbst übersehen) zu Theile werden, die sich darauf subscribirt haben.“ Bei den angepriesenen Werken handelt es sich um die Konzerte KV 413–415, die ersten, die Mozart in Wien komponiert hatte, nachdem er 1781 dorthin umgezogen war. Die Bemerkung, man könne sie auch *a quattro*, also nur mit Streichquartettbegleitung aufführen, wurde lange Zeit als Beleg für die Einschätzung ins Feld geführt, die Bläserstimmen seien für diese Werke nicht strukturell wichtig und die Instrumentation insgesamt weniger differenziert als die der späteren Wiener Konzerte. Erst anhand der lange nicht zugänglichen Autographen konnte diese Fehleinschätzung korrigiert werden. Zwar notierte Mozart im Kompositionsprozess zuerst das Satzgerüst der vier Streicher, doch waren in der Partitur von Anfang an Bläser vorgesehen. Auch die Vermutung, Mozart habe die „majestätischen“ Instrumente Trompeten und Pauken in KV 415 spontan ergänzt, weil Kaiser Joseph II. seinen Besuch der Uraufführung angekündigt hatte, lässt sich nicht aufrecht erhalten, da diese Instrumente im gleichen Arbeitsschritt in die Partitur eingetragen wurden wie Oboen und Hörner. Der Verweis auf die *a quattro*-Praxis war also ein Marketing-Kniff von Mozart, eine Konzession an jenen Teil des Publikums, der an einer Aufführung im häuslichen Rahmen interessiert war. Auch in anderer Hinsicht hat er die drei Konzerte mit Blick auf ein möglichst breites Publikum gestaltet, wie er seinem Vater am 28.12.1782 noch während der Kompositionsarbeit brieflich mitteilte: „die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer, und zu leicht – sind sehr Brillant – angenehm in die ohren – Natürlich, ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kenner allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufriedn seyn müssen, ohne zu wissen warum.“ Mozarts zahlreiche Korrekturen in den Autographen dokumentieren, dass er dazu beständig an Details gefeilt hat und „mit dem erneuten Aufnehmen der Komposition von Klavierkonzerten weniger an alte Routine anknüpft als – quasi experimentierend – sich um unbequeme und unkonventionelle Lösungen müht, vor allem aber um weitere Perfektionierung ringt“ (Christoph Wolff). Trotzdem wollte sich der erhoffte Erfolg zunächst nicht recht einstellen: Noch zwei weitere Male erschien die Annonce in der Wiener Zeitung, danach versuchte Mozart die Konzerte einem Pariser Verleger anzubieten, doch ohne Erfolg. Erst 1784/85 erschienen sie schließlich in Wien als Druckausgabe und fanden so offenbar reißenden Absatz.

Bereits im Herbst 1782 hatte Mozart das **Konzert A-Dur KV 414**, also das chronologisch erste der Gruppe, fertiggestellt. Der Charakter des Eröffnungssatzes ist, wie so häufig bei Werken Mozarts in A-Dur, insgesamt eher lyrisch und versonnen; das Hauptthema präsentieren die Streicher allein im piano. Bei dem Thema des zweiten Satzes handelt es sich angeblich um ein Zitat aus der Ouvertüre *La calamità dei cuori* von Johann Christian Bach. Ob Mozart dies tatsächlich als eine Hommage an den bereits Anfang 1782 verstorbenen Freund verstanden wissen wollte, lässt sich heute kaum entscheiden. Das Finale ist wie in den anderen beiden Konzerten auch ein Rondo; gerade hier erweist sich, wie Mozart sich jeglichen Schematismus' enthält und die Rondoform der Schlusssätze jeweils völlig anders handhabt. Dass Mozart auf den Autographseiten des A-Dur-Konzerts auch Studien zum strengen Satz (u. a. zu einer Fuge Johann Sebastian Bachs) notierte, die offenbar in seine Kompositionsarbeit Eingang fanden, spricht außerdem dafür, dass es ihm mit der Absicht, auch die Kenner zufriedenzustellen, durchaus ernst war.

Das **Konzert in F-Dur KV 413** entstand (wie KV 415) im Winter 1782/83. Es stellt insofern eine Besonderheit dar, als sowohl der erste als auch der letzte Satz im Dreivierteltakt stehen; Peter Gülke hat das Werk als „problematisierende Erkundung“ charakterisiert, die von einem Netz „motivische[r] Verklammerung, wie sie in den Konzerten noch nicht begegnet ist und überhaupt selten bleiben wird“, gesichert wird. Die echoartigen Wiederholungen im Larghetto, an denen auch die Bläser beteiligt sind, beweisen einmal mehr, dass man ihr Weglassen mit dem Verlust kompositorischer Substanz erkaufen würde. Das Finale kommt als vermeintlich harmloses Tempo di Minuetto daher, dessen Hauptthema von einer Basslinie grundiert wird, die – als absteigende Tonleiter über zwei Oktaven – nicht einfacher sein könnte. Doch bei dieser Einfachheit bleibt es nicht, im weiteren Verlauf des Satzes stellt Mozart seine kontrapunktischen Künste unter Beweis.

Wie gut er es verstand, kompositorisches Handwerk mit dramatischem Effekt zu verknüpfen, zeigt der Beginn des **Konzerts in C-Dur KV 415**. Die Lautstärke des punktierten Marschthemas wird sukzessive gesteigert, als ob tatsächlich auf einer Opernbühne aufmarschiert und die Musik näher kommen würde. Das Ganze ist dazu kanonisch, von den ersten zu den zweiten Geigen und dann den tieferen Streichern absteigend, angelegt. Als Mittelsatz war ursprünglich anstelle des breit sich aussingenden Andante in F-Dur ein Stück in düsterem c-Moll vorgesehen. Offenbar entschied er sich dafür, das bereits skizzierte Mollthema nicht komplett zu verwerfen, sondern es als Adagio-Einschub an zwei Stellen in das Rondofinale einzubauen. Die Uraufführung des Werks im Rahmen einer großen Akademie in Wien am 23. März 1783 war ein voller Erfolg, wie der Komponist seinem Vater wenige Tage später berichten konnte: „das theater hätte ohnmöglich völler seyn können, und alle logen waren besetzt. – das liebste aber war mir, daß seine Mayestätt der kayser auch zugegen war, und wie vergnügt er war, und was für lauten beyfall er mir gegeben.“

ULRICH WILKER

FELIX MENDELSSOHN
Double Concerto for violin & piano
Piano Concerto
Freiburger Barockorchester
Gottfried von der Goltz, violin & dir.
CD HMC 902082

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Piano concertos
K.453, 483, 386
Freiburger Barockorchester
dir. Petra Müllejans
CD HMC 902147

Sonatas for pianoforte and violin
with Petra Müllejans, violin
CD HMU 907494



Complete Keyboard Works

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

VOLUME 1
In F major K.533 • B flat major K.570
Fantasy in C minor K.475 • Variations in G major K.455
CD HMU 907497

VOLUME 2
Sonata in C major K.330 in C minor K.457
Adagio in B minor K.540
Rondos K.511 in A minor, K.485 in D major
CD HMU 907498

VOLUME 3
Variations in F major K.613 • Sonata in F major K.332
Sonata in B flat major K.333 • Fantasie in C minor K.396
CD HMU 907499

VOLUME 4
Sonata in G major K.283 • Sonata in D major K.311
Fantasia in D minor K.397
Prelude & Fugue in C major K.394
12 Variations on "Je suis Lindor" in E flat major K.354
CD HMU 907528

VOLUMES 5 & 6
Variations K.265, K.353, K.398, K.500
Sonatas K.309, K.331, K.281-82
Romanze K.Anh.205 • Adagio K.Anh.206
2 CD HMU 907529.30

VOLUME 7
9 Variations on "Lison dormait" in C major K.264
Sonata in A minor K.310
6 Variations on "Mio caro Adone" in G major K.180
Sonata in D major K.284
CD HMU 907531

VOLUMES 8 & 9
Sonatas K.279, 280, 545 & 576
Variations K.179, 352 & 393
Suite K. 399, Kleiner Trauermarsch K.453a, etc.
2 CD HMU 907532.33



CD HMU 907497



CD HMU 907498



CD HMU 907499



CD HMU 907528



2 CD HMU 907529.30



CD HMU 907531



2 CD HMU 907532.33

Retrouvez biographies, discographies complètes
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur
harmoniamundi.com

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :
facebook.com/harmoniamundiinternational
twitter.com/hm_inter

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.
youtube.com/harmoniamundivideo
dailymotion.com/harmonia_mundi

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :
www.harmoniamundi.com/newsletter



You can find complete biographies and discographies
and detailed tour schedules for our artists at
harmoniamundi.com

There you can also hear numerous excerpts from recordings,
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:
facebook.com/harmoniamundiinternational
twitter.com/hm_inter

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.
youtube.com/harmoniamundivideo
dailymotion.com/harmonia_mundi

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:
www.harmoniamundi.com/newsletter



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 15-17 novembre 2014, Ensemblehaus Freiburg

Direction artistique et montage : Martin Sauer

Prise de son, montage et mastering : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

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

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

Vienne, Kunsthistorisches Museum - cliché akg-images

Photo Kristian Bezuidenhout : Marco Borggreve

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902218