

ANGELA HEWITT  
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART  
PIANO  
CONCERTOS

NO 6 K238 · NO 8 K246  
NO 9 K271



hyperion



Angela Hewitt, outside Das Kulturzentrum Grand Hotel in Dobbiaco, Italy, December 2010

## CONTENTS

TRACK LISTING  *page 4*

ENGLISH  *page 5*

DEUTSCH  *Seite 12*

FRANÇAIS  *page 17*

*www.hyperion-records.co.uk*

*Thank you for purchasing this  
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual  
property of our artists and writers—do not upload  
or otherwise make available for sharing  
our booklets, ePubs or recordings.* 



# WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

## **Piano Concerto No 6 in B flat major K238** ..... [20'01]

- [1] Allegro aperto ..... [6'54]
- [2] Andante un poco adagio ..... [6'01]
- [3] Rondeau: Allegro ..... [7'04]

## **Piano Concerto No 8 in C major K246 'Lützow'** ..... [22'32]

- [4] Allegro aperto ..... [7'38]
- [5] Andante ..... [7'29]
- [6] Rondeau: Tempo di menuetto ..... [7'23]

## **Piano Concerto No 9 in E flat major K271 'Jenamy' ('Jeunehomme')** [32'48]

- [7] Allegro ..... [10'32]
- [8] Andantino ..... [11'38]
- [9] Rondeau: Presto ..... [10'37]

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

CARLO FABIANO leader



THE ACCOUNTS we have of the earliest years of the life of Wolfgang Amadeus Mozart come not from sources of the time but rather from memoirs of his sister Nannerl, written down in 1792, the year following her brother's death. Other reminiscences come from Johann Andreas Schachtner, a court trumpeter in Salzburg and the librettist for Mozart's unfinished opera *Zaide*. He swears to the truth of an incident that happened when Mozart was four years old, and wrote to Nannerl:

I once went back to the house with your honoured father, after Thursday service, when we found the four-year-old Wolfgang busy with his pen. Papa: 'What are you writing?' Wolfgang: 'A keyboard concerto, the first part is nearly finished.' Papa: 'Show me.' Wolfgang: 'It's not ready yet.' Papa: 'Show me, it's sure to be interesting.' His father took it from him and showed me a smudge of notes, most of which were written over ink blots which he had rubbed out ... At first we laughed at such an obvious gallimaufry, but then your father began to observe the most important matter, the notes and their composition; he stared long at the sheet, and then tears, tears of joy and wonder, fell from his eyes. Look, Herr Schachtner, he said, see how correctly and properly it is written, only it can't be used, for it is so very difficult that no one could play it. Then Wolfgangerl said: 'That's why it's a concerto, you must practise for a long time to get it right.'

Whether or not this charming story is true, the last line is certainly prophetic, as Mozart never spared the soloist in his great keyboard concertos—a genre he took and made completely his own, leading the way for all future composers.

His first completed attempts were four 'pasticcio' concertos (so-called by the Mozarts themselves), written when the boy was eleven years old (the same year in which

he wrote his first opera, *Apollo et Hyacinthus* K38). Pasticches because they were almost all made up from sonata movements of other composers, including Raupach, Honauer, Schobert, Eckard, and C P E Bach. Leopold Mozart wanted to instruct his son in concerto composition, and no doubt also needed something for him to perform with orchestra. The manuscripts are mostly in Leopold's hand, and the solo keyboard part is more or less the original solo composition, but the orchestral tuttis and accompaniments are no doubt the work of the young student and prodigy.

There is then a tremendous leap forward to his early 'original' concertos. For two-and-a-half years, from March 1775 to September 1777, the Mozart family for once remained together in Salzburg. It was the last time such a thing would happen. The endless touring came to a temporary halt even if Leopold was desperate to find employment for his son. Wolfgang felt stifled in Salzburg and longed to get away. In the meantime, however, he concentrated on composing instrumental music—his violin concertos, divertimenti, the 'Haffner' Serenade, and four piano concertos: the three on this recording and the one for three pianos, K242.

When we refer to 'piano' concertos we must remember that most people in those days did not own a fortepiano, but rather a harpsichord, and in Salzburg in 1776 there were reportedly no fortepianos at all. So it was certainly on the harpsichord that Wolfgang, and also Nannerl, gave the first performances of his **Concerto in B flat major, K238**. It would have been the perfect vehicle for showing off the talents of the young players while providing entertainment for the public who attended concerts at court and in salons during carnival and Lent. Containing nothing too demanding on the listener, it nevertheless is completely captivating. I admit to having once considered the early concertos not very interesting, but having





WOLFGANG AMADEUS MOZART

now taken this piece into my repertoire I have changed my mind completely.

Scored for keyboard, strings, two oboes and two horns, the first movement is marked *Allegro aperto*, an adjective that the young Mozart also used in various concertos for violin, flute and oboe. Literally translating as 'open' or 'frank', we are not sure of the exact meaning of this indication, but surely it denotes radiance and gaiety. There are no undercurrents, nothing ambiguous. In the middle section we do encounter some swirling arpeggios and broken octaves in minor mode, accompanied by plaintive

intervals on the oboe, but the episode doesn't last long. A light though rapid touch on the keyboard is necessary for the proper execution of this music and is not so easy to produce on the modern piano. Although Mozart left a twelve-bar cadenza, it is rather meagre to say the least, so I have written my own.

In the slow movement (*Andante un poco adagio*) the two oboes are replaced by two flutes to give it a sweeter, more gentle character. The music is simple, varied slightly on its return in a different key; yet I find in it a quality that seems to be the germ for the famous *Andante* of his C major Piano Concerto, K467, which he wrote some nine years later. There are obvious similarities: the use of a triplet accompaniment, muted strings, and a pizzicato bass. Already we get a glimpse at what became one of his strongest characteristics: the ability to switch between minor and major in a flash, providing a marvellous effect of *chiaroscuro*.

The *Rondeau* finale is pure dance music, with elegant rhythmic gestures from both orchestra and soloist. The flutes are dispensed with and the oboes return, but the real interest here is given to the horns, who have a chance to shine. It reminds me of something Mozart apparently said to his sister in 1764 at eight years of age. They were in London and their father was gravely ill and needed silence in the house. Unable thus to play the clavier, Wolfgang sat about composing his first symphony, and as he went along he told Nannerl to remind him 'to give the horns something worthwhile to do'. Their joyful contributions add a lot of character to this finale. So does the middle section in G minor which is the one really virtuoso page of the concerto, requiring some very nimble Baroque-style fingerwork. The repeated broken octaves in the right hand remind me of François Couperin's harpsichord piece *Le Réveil-matin* ('The alarm clock'). The short cadenza in this case is Mozart's own, although the *Eingänge* (brief





cadenzas where the music stops on a pause) must be improvised by the performer. Something in the nature of this rondo theme prompted me to take it slightly under tempo for its final statement by the solo piano, thus giving time to ornament it more fully, before the orchestra regains the momentum. The end is unassuming, giving the last smile to the oboe.

Three months later, in April 1776, Mozart returned to the genre and composed the **Concerto in C major, K246**. This time it was for someone other than himself—the Countess Antonie von Lützow, then twenty-six years old. She was the wife of the commander of the Hohensalzburg fortress overlooking the town, but more importantly the niece of Prince-Archbishop Colloredo (the ruler of Salzburg and Mozart's employer with whom he was later to fall out). Her brother, Count Czernin, was an aspiring violinist and it is possible that some of Mozart's violin concertos were written for him.

The Countess must have been more than a dilettante, judging from the piece Mozart composed for her. Even if it is less inventive and demanding than K238, it still requires a fluid technique and good musicianship (a few years later Mozart heard Abbé Vogler make a dog's breakfast of the piece and wrote very amusingly to his father about it). With Mozart the key of C major often resulted in some march-like themes (we think of his concertos K467 and K503), and this is an early example. Much of the attractiveness of the first movement, again marked *Allegro aperto*, is found in an expressive, ascending subject not initially introduced in the orchestral tutti, but by the piano in bar 57. The left hand has an accompanying role throughout, leaving the right hand to do most of the talking. The second movement, *Andante*, has been treated unfairly by some musicologists (Girdlestone talks of the piano's 'inexpressive meanderings'). I find the middle section, in which the piano sings over a

broken-chord accompaniment in the strings, has a beauty that is fragile and very touching.

As in the B flat major concerto, we have a dance for the closing *Rondeau*. How is it that music that at first glance appears very naïve turns out to be so immensely clever and genial? The theme, in the tempo of a minuet, could not be more civilized and polite. The gestures introduced in bar 39 are of a courtly elegance. Then comes a theme consisting solely of broken chords and rising thirds, with the oboes and horns adding extra colour to the fanfare. There could be nothing simpler, yet it is totally inspired. This is all well contrasted by the much more anxious middle section in A minor with its touches of swirling Baroque counterpoint (to which it seems entirely appropriate to add some ornamentation). Each time the rondo theme re-appears, Mozart ornaments it a bit more, also decreasing the note values in the left hand from crotchets to quavers to triplets. The orchestra follows suit at the end, adding its own ornamented version to bring this concerto to a close.

Mozart left three sets of cadenzas for the first two movements of this concerto: the first are very simple, with just a few flourishes, perhaps for the Countess to play. The second set is slightly more adventurous and could well have been intended for his sister and pupils. Several years later Mozart wrote a third set which are more like the cadenzas in his later concertos. These are the ones I have included in this recording.

Almost exactly one hundred years ago, in a biography of Mozart written by Théodor Wyzewa and Georges de Saint-Foix, the name of 'Mademoiselle Jeunehomme' began to appear in connection with the **Concerto in E flat major, K271**. Mozart himself had never written of anyone by that name, but rather described the concerto, after he had composed it in January 1777, as 'das für die jenomy' (the one for the Jenomy). His father Leopold also made



a reference to 'Madame genomai'. Presumably those biographers thought Mozart had for some reason got her name wrong, and subsequently one scholar after the next simply copied them and the nickname 'Jeunehomme' was given to the concerto. As late as 1999 one biographer accused Mozart of pronouncing French so badly that he couldn't even spell correctly.

In 2003 somebody finally decided to research this a bit more. The Viennese musicologist Michael Lorenz discovered the mysterious woman's identity. Mozart hadn't been all that wrong: her name was in fact Victoire Jenamy (1749–1812). Her father was the dancer and choreographer Jean-Georges Noverre (1727–1810) who was called by no less than David Garrick 'the Shakespeare of the Dance'. None of his 150 ballets survive, but his book *Lettres sur la danse* does. It was he who brought drama into ballet, taking it away from its courtly origins and creating the 'ballet d'action' which told of human emotions. Some of this must have rubbed off on his daughter, whose performance of a piano concerto in Vienna in 1773 was executed, according to a local newspaper, 'with much artistry and ease'. Mozart dined with Noverre in Vienna in 1773, this much we know. His daughter could easily have been present. The year after the Concerto K271 was written, Noverre was back in Paris as ballet master, and when Mozart and his mother arrived there, he wrote to his father that he had an open invitation to dine at Noverre's home, and that Mme Jenamy was there. Mozart also composed some of the music for his ballet *Les petits riens*. It is amazing that for almost a hundred years nobody made this connection.

I have perhaps told more about Madame Jenamy's father than is called for, but for a reason. If he was the one who put drama and human emotion into ballet, then it was Mozart who opened up another world of the piano concerto with this piece written for his daughter. Gone are

the gestures made purely to please; in comes the most profound lyrical outpouring imaginable and one which is miraculous for a young man of barely twenty-one years of age. Perhaps the two are linked more than we can ever know.

The surprises begin right at the outset. The piano (and by now it really had to be a fortepiano and not a harpsichord—something which is obvious from the number of dynamic markings in the solo part) simply can't wait for the orchestra to present all the themes itself, and jumps in already in the second bar, completing their entrance. Mozart kept this concerto unique in his output and never did that again. It immediately establishes a relationship between soloist and orchestra that is closer, more richly entwined than ever before. Besides the usual strings, the scoring is only for two oboes and two horns, but Mozart makes full use of them. At key points the piano is accompanied only by oboes; at another the first horn doubles the soloist. The abundant themes are thrown around from part to part with an astonishing ease. In fact a soloist playing from memory can easily get mixed up in Mozart's games, forgetting to play something that earlier was given to the orchestra. One theme, first introduced in bar 47, foreshadows the recitative-like passages to come in the next movement. Even after the cadenza (Mozart's own) that is usually the stopping point for the soloist, Mozart doesn't give up, but rather has the piano come in once more with the same trill he used for the piano's 'proper' entry at the beginning.

The slow movement is marked *Andantino*, one of the most confusing of all tempo indications. There are endless debates about whether it means faster or slower than *Andante* (it seems that in 1777 it would have meant the latter). I say listen to the music and that will decide it for you. Darkness descends where previously there was light. The muted first and second violins play in canon, a





Baroque device which Mozart places over a bass line that is totally Baroque in character. Piercing accents give it a ghostly feel. The oboes and horns enter, sustaining a long pedal note, yet another Baroque feature. All of that reminds us that this music is not that far removed from the late Baroque period and how much Mozart was influenced by it. The gesture of a sighing, descending scale is followed by a cadential, recitative-like passage that could not be more operatic. A final, unforgiving judgement is pronounced with two slashing unison crotchets. That all happens in the opening sixteen bars. What follows is a tragic aria 'sung' by the solo piano, always supported by the orchestra. The lead-in to the cadenza, usually the domain of the orchestra, is given over at the crucial moment to the piano. The cadenza itself is a miracle of expression, giving a brief second of hope before resolving

into almost unbearable pain. Mutes come off for the final exclamation in the strings. As Michael Steinberg so aptly puts it: this is the concerto in which 'Mozart, so to speak, became Mozart'.

High spirits immediately return for the final *Rondeau*, marked *Presto*. The 34-bar opening theme stated by the piano is the longest by far in any of the concertos. The ensuing action is constant and exciting, only interrupted by an *Eingang* (for which Mozart left a choice of two) and then, after some more high jinks, the final surprise of the piece—a minuet. This is one of those goosebump moments, especially when the strings enter, pizzicato and muted. Was this a tribute to Noverre the dancer? It could have been. Another *Eingang* in the piano deftly leads back to the energy of the *Presto*, and the concerto closes in the joyful mood in which it began.

ANGELA HEWITT © 2011

---

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

**[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)**

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---

Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 30 November & 1–2 December 2010

Recording Engineer STEPHAN REH

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXI

Front photograph of Angela Hewitt by Bernd Eberle



© MAIWOLF



Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of recordings of all the major keyboard works of Bach has been described as ‘one of the record glories of our age’. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners’ Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen’s Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone*’s ‘Artist of the Year’. Her entire 2007–2008 season was devoted to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world. A special DVD lecture-recital entitled ‘Bach Performance on the Piano’ was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001). For more information, please see [www.angelahewitt.com](http://www.angelahewitt.com).



The Orchestra da Camera di Mantova was founded in 1981 by its leader, Carlo Fabiano. Their home is the beautiful and historic Teatro Bibiena in Mantova where, alongside their own performances, they host a concert season 'Tempo d'Orchestra' with many Italian and foreign artists.

The players are hand-picked from among the best Italian and European musicians. Known for their great attention to stylistic matters, they are frequently led by Carlo Fabiano, but also work with international conductors, most notably Umberto Benedetti Michelangeli.

*violin I* Carlo Fabiano\*, Filippo Lama\*, Alessandro Conrado, Stefano Biguzzi, Igor Cantarelli, Carlotta Conrado, Ilaria Cusano  
*violin II* Pierantonio Cazzulani\*, Aldo Campagnari, Eugenio Gargiola, Cecilia Micoli, Chiara Spagnolo, Laura Riccardi, Fabio Ravasi  
*viola* Klaus Manfrini\*, Maria Antonietta Micheli, Monica Vatrini, Nicola Calzolari  
*cello* Stefano Guarino\*, Paolo Perucchetti, Gregorio Buti, Marco Testori  
*double bass* Lutz Schumacher\*, Massimiliano Rizzoli  
*flute* Roberto Fabiano\*, Luca Manghi  
*oboe* Nora Cismondi\*, Roberto Grossi  
*French horn* Andrea Leasi\*, Ugo Favaro\*

\* *principal player*



**D**IE UNS HEUTE überlieferten Aufzeichnungen zu Mozarts frühester Kindheit stammen nicht aus Quellen der damaligen Zeit, sondern aus den Memoiren seiner Schwester Nannerl, die sie 1792, im Jahr nach dem Tod ihres Bruders, verfasste. Weitere Erinnerungen stammen von Johann Andreas Schachtner, einem Hoftrompeter in Salzburg und dem Librettisten von Mozarts unvollendeter Oper *Zaide*. Er schwört die Wahrheit einer Begebenheit, die sich zugetragen haben soll, als Mozart vier Jahre alt war, und schrieb an Nannerl:

Einmal ging ich mit Herrn Papa nach dem Donnerstagamt zu Ihnen nach Hause, wir trafen den vierjährigen Wolfgang in der Beschäftigung mit der Feder an. Papa: „Was machst Du?“ Wolfgang: „Ein Concert fürs Clavier, der erste Teil ist bald fertig.“ Papa: „Laß sehen.“ Wolfgang: „Ist noch nicht fertig.“ Papa: „Laß sehen, das muß was sauberes seyn.“ Der Papa nahm ihm weg, und zeigte mir ein Geschmüre von Noten, die meistens über ausgewischte Tintendolken geschrieben waren [...] wir lachten anfänglich über dieses scheinbare Galimathias, aber der Papa fing hernach seine Betrachtungen über die Hauptsache, über die Noten, über die Composition an, er hing lange Zeit steif mit seiner Betrachtung an dem Blatte, endlich fielen ihm zwei Thränen, Thränen der Bewunderung und Freude aus seinen Augen. Sehen Sie, Herr Schachtner, sagte er, wie alles richtig und regelmäßig gesetzt ist, nur ist es nicht zu brauchen, weil es so außerordentlich schwer ist, daß es kein Mensch zu spielen im Stande wäre. Der Wolfgang fiel ein: Drum ist ein Concert, man muß so lange exercieren bis man es treffen kann ...

Ob diese reizende Geschichte wahr ist oder nicht, die letzte Zeile ist jedenfalls prophetisch, da Mozart den Solisten in seinen großen Klavierkonzerten nie schonte—ein Genre,

das er sich ganz zu eigen machte und mit dem er für alle zukünftigen Komponisten die Richtung wies.

Seine ersten Versuche waren vier „Pasticcio“-Konzerte (welche von den Mozarts selbst als solche bezeichnet wurden), die entstanden, als er elf Jahre alt war (im selben Jahr schrieb er auch seine erste Oper, *Apollo et Hyacinthus* KV 38). Sie waren Pasticcios, da praktisch allen Sonatensätze von anderen Komponisten, darunter Raupach, Honauer, Schobert, Eckard und C. Ph. E. Bach, zugrunde lagen. Leopold Mozart wollte seinem Sohn das Komponieren von Instrumentalkonzerten beibringen und brauchte wahrscheinlich auch etwas, das er mit Orchester aufführen konnte. Die Manuskripte sind hauptsächlich in Leopolds Handschrift verfasst und die Solopartien entsprechen mehr oder minder den ursprünglichen Solokompositionen, die Orchestertutti und Begleitungen sind jedoch zweifellos das Werk des jungen Schülers und Wunderkindes.

Dann fand ein enormer Schritt vorwärts zu seinen ersten „Original“-Konzerten statt. Zweieinhalb Jahre lang, vom März 1775 bis zum September 1777, hielt sich die Familie Mozart ausnahmsweise einmal zusammen in Salzburg auf. Es sollte dies das letzte Mal sein, dass das geschah. Das fortwährende Reisen wurde zeitweilig unterbrochen, obwohl Leopold verzweifelt auf der Suche nach einer Anstellung für seinen Sohn war. Wolfgang fühlte sich in Salzburg eingekerkert und sehnte sich danach, aus der Stadt wegzuziehen. In der Zwischenzeit jedoch widmete er sich dem Komponieren von Instrumentalmusik—es entstanden seine Violinkonzerte, Divertimenti, die „Haffner-Serenade“ sowie vier Klavierkonzerte: die drei hier vorliegenden sowie das Konzert für drei Klaviere KV 242.

Wenn die Rede von „Klavierkonzerten“ ist, sollte man sich der Tatsache bewusst sein, dass die meisten





Menschen zu jener Zeit eher ein Cembalo als ein Hammerklavier besaßen und dass es in Salzburg im Jahr 1776 Berichten zufolge sogar überhaupt keine Hammerklaviere gegeben haben soll. So kann man also mit einiger Sicherheit davon ausgehen, dass Wolfgang—und auch Nannerl—die ersten Aufführungen seines **Konzerts in B-Dur KV 238** auf einem Cembalo gaben. Dieses Werk eignete sich ideal dafür, das Talent der beiden jungen Musiker unter Beweis zu stellen und gleichzeitig das Publikum, das während der Karnevals- und Fastenzeit bei Hof und in Salons Konzerte besuchte, zu unterhalten. Zwar stellt es keine besonders hohen Ansprüche an die Zuhörer, doch ist es trotzdem absolut fesselnd. Ich muss zugeben, dass ich bis vor Kurzem die frühen Konzerte nie besonders interessant fand, seitdem ich aber dieses Stück eingespielt habe, bin ich völlig anderer Ansicht.

Der erste Satz ist für Tasteninstrument, Streicher, zwei Oboen und zwei Hörner angelegt und mit *Allegro aperto* bezeichnet—ein Adjektiv, das der junge Mozart auch in verschiedenen Konzerten für Violine, Flöte und Oboe verwendete. Die direkte Übersetzung lautet „offen“ oder „offenherzig“, doch ist die genaue Bedeutung dieser Anweisung nicht klar. Sicherlich drückt sie aber Glanz und Fröhlichkeit aus. Hier gibt es keine Unterströmungen, keine Mehrdeutigkeit. Im Mittelteil erklingen einige umherwirbelnde Arpeggien sowie gebrochene Oktaven in Moll, die von klagenden Intervallen der Oboe begleitet werden, doch ist diese Passage nicht von langer Dauer. Für den Solisten ist hier ein leichter und gleichzeitig rascher Anschlag notwendig, um diese Musik richtig auszuführen, was an einem modernen Klavier gar nicht so einfach ist. Obwohl Mozart eine zwölftaktige Kadenz hinterlassen hat, fällt diese etwas mager aus, um es gelinde auszudrücken; ich habe daher selbst eine geschrieben.

In dem langsamen Satz (*Andante un poco adagio*) sind die beiden Oboen durch zwei Flöten ersetzt, was

für eine sanftere Atmosphäre sorgt. Die Musik ist schlicht, bei ihrer Rückkehr in einer anderen Tonart etwas variiert, doch findet sich hier meiner Ansicht nach eine Eigenschaft, die der Keim für das berühmte *Andante* des C-Dur-Klavierkonzerts (KV 467) zu sein scheint, das er rund neun Jahre später komponierte. Es fallen einige offensichtliche Parallelen auf: Begleitung in Triolen, gedämpfte Streicher und ein Pizzicato-Bass. Schon hier kann man einen Einblick in eines seiner späteren Charakteristika erhaschen: seine Fähigkeit, in Blitzeschnelle zwischen Dur und Moll hin- und herzuwechseln und damit einen hervorragenden Chiaroscuro-Effekt zu erzeugen.

Das Finale, ein *Rondeau*, ist reine Tanzmusik mit eleganten rhythmischen Gesten von sowohl dem Orchester als auch dem Solisten. Die Oboen kehren zurück (und auf die Flöten wird verzichtet), doch von eigentlichem Interesse sind hier die Hörner, die eine besonders glanzvolle Partie haben. Dabei fühle ich mich an etwas erinnert, das Mozart 1764 im Alter von acht Jahren zu seiner Schwester gesagt haben soll. Sie hielten sich in London auf und ihr Vater war ernsthaft krank und ruhebedürftig. Wolfgang konnte also nicht Klavier spielen und arbeitete stattdessen an seiner ersten Symphonie. Nannerl musste neben ihm sitzen und abschreiben und dabei sagte er: „Erinnere mich, dass ich dem Waldhorn was Rechts zu thun gebe!“ Die fröhlichen Beiträge der Hörner sorgen im Finale für Stimmung, ebenso der Mittelteil in g-Moll, die einzige wirklich virtuose Passage des Konzerts, die eine besondere barockartige Fingerfertigkeit erfordert. In der rechten Hand gibt es wiederholte gebrochene Oktaven, die mich an das Cembalostück *Le Réveil-matin* („Die Weckuhr“) von François Couperin erinnern. Die kurze Kadenz in diesem Fall stammt von Mozart selbst, obwohl die Eingänge (kurze Kadenzen, bei denen die Musik pausiert) von





dem Ausführenden improvisiert werden müssen. Die Wesensart des Rondothemas hat mich dazu bewogen, es bei der letzten Darstellung durch das Soloklavier etwas langsamer zu nehmen, um es ausführlicher verzieren zu können, bevor das Orchester wieder in Fahrt kommt. Es folgt ein bescheidener Schluss und die Oboe lächelt zuletzt.

Drei Monate später—im April 1776—wandte Mozart sich wiederum diesem Genre zu und komponierte das **Konzert in C-Dur KV 246**. Diesmal war es nicht für ihn selbst gedacht, sondern für die 26-jährige Antonie Gräfin Lützow. Sie war die Ehefrau des Befehlshabers der Festung Hohensalzburg, die oberhalb der Stadt liegt, doch war sie nicht nur das, sondern vielleicht noch wichtiger, die Nichte des Fürsterzbischofs Colloredo (der Machthaber in Salzburg sowie Mozarts Dienstherr, bei dem Mozart später in Ungnade fallen sollte). Ihr Bruder, Graf Czernin, war ein ehrgeiziger Geiger und es ist möglich, dass Mozart einige seiner Violinkonzerte für ihn komponierte.

Der Schwierigkeitsgrad des Werks, das Mozart für die Gräfin komponierte, deutet darauf hin, dass sie mehr als eine bloße Dilettantin gewesen sein muss. Auch wenn es weniger einfallsreich und anspruchsvoll ist als KV 238, erfordert es trotzdem eine flüssige Technik und beträchtliche Musikalität (einige Jahre später hörte Mozart, wie der Abt Vogler das Stück verpfuschte und beschrieb dies mit viel Humor in einem Brief an seinen Vater). Bei Mozart mündet die Tonart C-Dur oft in marschartige Themen (etwa bei seinen Klavierkonzerten KV 467 und KV 503) und dieses ist ein frühes Beispiel dafür. Besonders reizvoll an diesem Satz, der wiederum mit *Allegro aperto* überschrieben ist, ist ein ausdrucksvolles, aufsteigendes Thema, das nicht vom Orchestertutti, sondern vom Klavier in Takt 57 eingeführt wird. Die linke Hand begleitet durchgehend, so dass die rechte Hand die führende Rolle übernimmt. Der zweite Satz, *Andante*, ist

von einigen Musikwissenschaftlern recht harsch beurteilt worden (Girdlestone spricht etwa von den „ausdrucklosen Abschweifungen“ des Klaviers). Meiner Ansicht nach besitzt der Mittelteil, in dem das Klavier über einer Streicherbegleitung aus gebrochenen Akkorden singt, eine Schönheit, die zerbrechlich, aber besonders anrührend ist.

Ebenso wie beim B-Dur-Konzert ist auch hier das abschließende *Rondeau* ein Tanz. Wie kommt es, dass Musik, die auf den ersten Blick sehr naiv wirkt, sich dann als außerordentlich ausgeklügelt und genial entpuppt? Das Thema steht im Tempo eines Menuetts und könnte nicht zivilisierter und gewandter daherkommen. Die Gesten, die in Takt 39 erscheinen, sind von einer höfischen Eleganz. Dann erklingt ein Thema, das lediglich aus gebrochenen Akkorden und aufsteigenden Terzen besteht, bei dem die Oboen und Hörner den fanfarenartigen Figuren noch mehr Klangfarben verleihen. Es könnte kaum schlichter gehalten sein, trotzdem ist es absolut inspiriert. Gleichzeitig stellt dieser Teil einen wirkungsvollen Kontrast zu der deutlich ängstlicher gestalteten mittleren Passage in a-Moll dar, in der Anklänge eines umherwirbelnden barocken Kontrapunkts erklingen (der zu gewissen Ornamenten geradezu einlädt). Jedes Mal, wenn das Rondothema wiedererscheint, verzieren Mozart es noch ein bisschen mehr und reduziert ebenfalls die Notenwerte in der linken Hand von Vierteln zu Achteln zu Triolen. Das Orchester zieht am Ende nach, fügt seine eigene verzierte Version hinzu und führt das Konzert zu Ende.

Mozart hinterließ drei verschiedene Kadenz-Sätze für die ersten beiden Sätze dieses Klavierkonzerts: der erste ist sehr schlicht gehalten, hat nur einige wenige Ausschmückungen und war möglicherweise für die Gräfin gedacht. Der zweite Kadenz-Satz ist etwas anspruchsvoller und könnte für seine Schwester und Schüler komponiert

worden sein. Mehrere Jahre später schrieb Mozart eine dritte Kombination von Kadenzen, die denen seiner späteren Konzerte ähneln. Diese habe ich bei der vorliegenden Einspielung verwendet.

Vor fast genau 100 Jahren tauchte in einer Mozart-Biographie von Théodor Wyzewa und Georges de Saint-Foix der Name „Mademoiselle Jeunehomme“ zum ersten Mal in Verbindung mit dem **Konzert in Es-Dur KV 271** auf. Bei Mozart selbst ist nirgendwo die Rede von einer Person, die diesen Namen trug, doch beschrieb er das Konzert, nachdem er es im Januar 1777 komponiert hatte, als „das für die jenomy“. Sein Vater Leopold nannte ebenfalls einmal eine „Madame genomai“. Wahrscheinlich gingen die beiden Biographen davon aus, dass Mozart aus irgendeinem Grunde den Namen falsch notiert hatte und schließlich schrieb ein Forscher nach dem anderen von ihnen ab und das Konzert erhielt auf diese Weise den Beinamen „Jeunehomme“. Noch 1999 warf ein Biograph Mozart vor, eine derart schlechte französische Aussprache gehabt zu haben, dass er noch nicht einmal ihren Namen richtig habe schreiben können.

2003 entschied sich schließlich jemand dazu, der Sache auf den Grund zu gehen. Dem Wiener Musikwissenschaftler Michael Lorenz gelang es, die Identität dieser mysteriösen Frau aufzudecken. Mozart hatte gar nicht so falsch gelegen: ihr Name lautete Victoire Jenamy (1749–1812). Ihr Vater war der Tänzer und Choreograph Jean-Georges Noverre (1727–1810) der von keinem Geringeren als David Garrick als „Shakespeare des Tanzes“ bezeichnet wurde. Seine 150 Ballette sind allesamt verschollen, sein Buch *Lettres sur la danse* hingegen ist uns überliefert. Er war derjenige, der Drama in das Ballett einführte, es damit von seinen höfischen Ursprüngen wegsteuerte und stattdessen das „ballet d'action“ entwickelte, das von menschlichen Emotionen handelt. Dies muss sich in gewisser Weise auf seine

Tochter übertragen haben, die im Jahre 1773 einer örtlichen Wiener Zeitung zufolge „mit vieler Kunst und Leichtigkeit ein Concert auf dem Claviere“ dargeboten hatte. Es ist belegt, dass Mozart 1773 zusammen mit Noverre in Wien speiste und es ist durchaus denkbar, dass seine Tochter dabei ebenfalls zugegen war. Im Jahr darauf entstand das Konzert KV 271, Noverre war als Ballettmeister zurück in Paris und als Mozart und seine Mutter dort ankamen, schrieb er an seinen Vater, dass er eine offene Einladung zum Abendessen bei Noverre erhalten hatte und dass Mme Jenamy da sei. Mozart komponierte auch einen Teil der Musik für sein Ballet *Les petits riens*. Es ist erstaunlich, dass im Laufe von fast hundert Jahren dies niemandem aufgefallen ist.

Ich habe vielleicht mehr über Madame Jenamys Vater geschrieben als nötig, jedoch nicht ohne Grund. Wenn er derjenige war, der Drama und menschliche Emotionen in das Ballett einführte, dann war Mozart derjenige, der mit dem Stück, das er für seine Tochter geschrieben hatte, dem Klavierkonzert eine neue Welt eröffnete. Fort sind die Gesten, die außer Gefälligkeit nichts ausdrücken; stattdessen ist das Ganze von derart tiefgründiger Lyrik, die für einen Mann von kaum 21 Jahren geradezu übernatürlich ist. Vielleicht bestand zwischen den beiden eine engere Verbindung, als wir jemals herausfinden können.

Die Überraschungen beginnen schon gleich zu Beginn. Das Klavier (und inzwischen muss es sich tatsächlich um ein Hammerklavier gehandelt haben und nicht mehr um ein Cembalo—dies wird aus der Anzahl der Dynamikbezeichnungen ersichtlich, mit denen die Solopartie versehen ist) kann es einfach nicht abwarten, bis das Orchester alle Themen vorgestellt hat, sondern kommt schon im zweiten Takt hinzu und spielt den Orchestereinsatz zu Ende. Dieses Konzert ist insofern einzigartig in Mozarts Gesamtwerk, als dass er so etwas nie

wieder getan hat. Es wird sofort eine Beziehung zwischen Solist und Orchester hergestellt, die enger und stärker verschlungen ist als je zuvor. Zu den üblichen Streichern treten lediglich zwei Oboen und zwei Hörner hinzu, die Mozart jedoch voll ausnutzt. Bei wichtigen Stellen wird das Klavier nur von den Oboen begleitet und bei einer weiteren Passage verdoppelt das erste Horn den Solisten. Die vielen Themen werden mit erstaunlicher Leichtigkeit zwischen den Stimmen hin- und hergeworfen. Tatsächlich kann sich ein auswendig spielender Solist hierbei leicht vertun und zum Beispiel eine Passage vergessen, die davor vom Orchester gespielt wurde. Ein Thema, das zum ersten Mal in Takt 47 vorgestellt wird, nimmt die rezitativartigen Passagen vorweg, die im nächsten Satz erklingen. Sogar nach der Kadenz (die von Mozart selbst stammt), wenn der Solist normalerweise innehält, gibt Mozart noch nicht auf, sondern lässt das Klavier noch einmal mit demselben Triller erklingen, der zu Beginn des „richtigen“ Einsatzes am Anfang stand.

Der langsame Satz ist mit *Andantino* überschrieben—eine besonders verwirrende Tempoanweisung. Es ist vielfach diskutiert worden, ob es schneller oder langsamer sein sollte als ein *Andante* (es scheint, dass es 1777 das Letztere bedeutete). Meiner Meinung nach sollte man einfach der Musik zuhören—dann wird es von selbst klar, welches Tempo angebracht ist. Wo es vorher hell war, senkt sich Dunkelheit hinab. Die gedämpften ersten und zweiten Geigen treten im Kanon auf, ein Stilmittel des Barock, das Mozart über einer Basslinie erklingen lässt, deren Charakter ebenfalls barock anmutet. Durchdringende Akzente verleihen der Musik eine geisterhafte Atmosphäre. Die Oboen und Hörner setzen ein und halten einen langen Orgelpunkt aus: ein weiteres barockes Stilmittel. All dies erinnert daran, dass diese Musik vom

Spätbarock nicht so weit entfernt ist und wie sehr Mozart davon beeinflusst war. Auf die Geste einer seufzenden, absteigenden Tonleiter folgt eine kadenzierende, rezitativartige Passage, die opernhafter nicht sein könnte. Ein endgültiges, gnadenloses Urteil wird von zwei schneidenden Vierteln im Unisono ausgesprochen. All dies passiert innerhalb der ersten 16 Takte. Darauf folgt eine tragische Arie, die vom Soloklavier „gesungen“ und stets vom Orchester unterstützt wird. Die Überleitung zur Kadenz—normalerweise Aufgabe des Orchesters—wird an der entscheidenden Stelle dem Klavier übergeben. Die Kadenz selbst ist ein Wunder an Ausdruck und sorgt einen kurzen Augenblick lang für Hoffnung, bevor sie sich in fast unerträglichen Schmerz auflöst. Vor ihrem letzten Aufschrei nehmen die Streicher die Dämpfer ab. Wie Michael Steinberg es so treffend ausdrückt, ist dies das Konzert „in dem Mozart sozusagen Mozart wurde“.

Im *Rondeau*-Finale, das mit *Presto* überschrieben ist, kehrt die Hochstimmung zurück. Das 34-taktige Anfangsthema, das vom Klavier vorgestellt wird, ist bei weitem das längste von allen Konzerten. Die darauffolgende Musik ist stetig und spannend und wird nur durch einen Eingang (für den Mozart zwei Alternativen hinterließ) unterbrochen. Nach einigen weiteren hohen Ausweichmanövern kommt die letzte Überraschung des Stücks: ein Menuett. Dies ist ein Gänsehaut-Augenblick, besonders wenn die Streicher mit Dämpfern und Pizzicato einsetzen. War dies eine Hommage an Noverre, den Tänzer? Es wäre durchaus möglich. Ein weiterer Eingang des Klaviers leitet geschickt zu der Energie des *Presto* zurück und das Konzert schließt mit derselben fröhlichen Stimmung, mit der es begonnen hatte.

ANGELA HEWITT © 2011  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

## MOZART *Concertos pour piano K238, 246 & 271*



LES RÉCITS que nous avons des toutes premières années de la vie de Wolfgang Amadeus Mozart proviennent non de sources contemporaines mais des mémoires rédigés par Nannerl en 1792, l'année qui suivit la mort de son frère. D'autres souvenirs émanent de Johann Andreas Schachtner—trompettiste de cour à Salzburg et librettiste de *Zaïde*, un opéra inachevé de Mozart—, qui jura dans une lettre à Nannerl de la véracité de cet incident :

Un jeudi que je revenais chez vous, après l'office, avec monsieur votre père, nous trouvâmes le petit Wolfgang (il avait quatre ans) affairé avec sa plume. La papa : « Qu'écris-tu là ? » Wolfgang : « Un concerto pour clavier, la première partie est presque terminée. » Le papa : « Fais-moi voir. » Wolfgang : « Ce n'est pas encore prêt. » Le papa : « Fais voir, ça doit être bien. » Son père le lui prit et me montra un griffonnage de notes, pour la plupart tracées sur des pâtés d'encore étalés. Nous rîmes d'abord de ce qui nous semblait un galimatias mais votre père se mit à examiner le principal, les notes, la composition. Il resta longtemps à contempler cette feuille ; enfin des larmes, larmes de joie et d'admiration, coulèrent de ses yeux. « Voyez, monsieur Schachtner, me dit-il, comme tout est exactement et régulièrement écrit ; seulement c'est inutilisable car c'est tellement difficile que personne ne pourrait le jouer. » Wolfgangerl dit alors : « Parce que c'est un concerto, il faut le répéter longtemps, jusqu'à ce qu'on y arrive. »

Que cette charmante histoire soit vraie ou non, la dernière phrase est assurément prophétique car jamais Mozart n'épargna le soliste dans ses grands concertos pour clavier—un genre qu'il fit sien, pavant la voie à tous les autres compositeurs.

Il s'essaya d'abord à quatre concertos « pasticcio » (le terme est des Mozart), l'année de ses onze ans (et de son premier opéra, *Apollo et Hyacinthus* K38). Pastiche en ce qu'ils étaient presque entièrement constitués de mouvements de sonate d'autres compositeurs, dont Raupach, Honauer, Schobert, Eckard et C. P. E. Bach. Leopold Mozart voulait apprendre à son fils la composition de concertos mais il avait certainement besoin, aussi, d'une pièce avec orchestre. Si les manuscrits sont essentiellement de sa main, si la partie de clavier solo est plus ou moins fidèle à l'originale, les tuttis orchestraux et les accompagnements sont, eux, sans aucun doute, l'œuvre du jeune élève et prodige.

Il y a ensuite un immense bond en avant par rapport à ses premiers concertos « originaux ». Pendant deux ans et demi, de mars 1775 à septembre 1777, les Mozart, pour une fois, restèrent ensemble à Salzbourg—jamais plus une telle chose ne se reproduira. Les interminables tournées avaient temporairement cessé, même si Leopold désespérait de trouver un emploi pour son fils, lequel étouffait à Salzbourg et aspirait à partir. Ce qui ne l'empêcha pas de se concentrer sur la rédaction d'œuvres instrumentales—ses concertos pour violon, ses divertimenti, la sérénade « Haffner » et quatre concertos pour piano : les trois réunis ici plus celui pour trois pianos K242.

Quand on écrit concertos pour « piano », il faut bien se souvenir que, en ce temps-là, la plupart des gens ne possédaient pas un pianoforte mais un clavecin et que le Salzbourg de 1776 ne comptait, dit-on, pas un seul pianoforte. Ce fut donc certainement au clavecin que Wolfgang, mais aussi Nannerl, exécuta d'abord son **Concerto en si bémol majeur K238**—parfait pour faire étalage des talents de ses jeunes interprètes, il pouvait aussi divertir le public qui assistait aux concerts donnés à





ANGELA HEWITT et CARLO FABIANO

la cour et dans les salons pendant le carnaval et le Carême. Sans rien de trop exigeant pour les auditeurs, il n'en est pas moins absolument captivant. J'avoue avoir toujours considéré ces premiers concertos comme sans grand intérêt, mais maintenant que j'ai intégré celui-ci à mon répertoire, j'ai complètement changé d'avis.

Écrit pour clavier, cordes, deux hautbois et deux cors, le premier mouvement est marqué *Allegro aperto*, un *aperto* que le jeune Mozart utilisa également dans divers concertos pour violon, flûte et hautbois. Il se traduit

littéralement par « ouvert » ou « franc » et, si l'on ignore le sens exacte de cette indication, tout porte à croire qu'elle dénote l'éclat et la gaieté. Rien n'est sous-jacent, ambigu. Dans la section centrale, des remous d'arpèges et des octaves brisées en mode mineur sont escortés d'intervalles plaintifs au hautbois, mais cet épisode ne fait pas long feu. Un toucher léger mais rapide est nécessaire à sa bonne exécution, ce qui n'a rien de facile sur un piano moderne. La cadenza de douze mesures écrite par Mozart étant, à tout le moins, maigrichonne, j'ai rédigé la mienne.

Dans le mouvement lent (*Andante un poco adagio*), les deux hautbois cèdent la place à deux flûtes pour plus de douceur, de tendresse. La musique est simple, légèrement variée, à sa reprise, dans une tonalité différente ; j'y décèle pourtant une qualité qui m'apparaît comme le germe du fameux *Andante* du Concerto pour piano en ut majeur K467 écrit quelque neuf ans plus tard. Il y a d'évidentes similitudes : l'usage d'un accompagnement en triolets, les cordes avec sourdine et une basse en pizzicato. On entr'aperçoit déjà ce qui allait être l'une des plus fortes griffes de Mozart : son aptitude à basculer en un éclair du mineur au majeur, pour un merveilleux effet de *chiaroscuro*.

Le *Rondeau* finale est une pure musique de danse, avec d'élégants gestes rythmiques venant de l'orchestre comme du soliste. Les flûtes sont évincées au profit des hautbois, mais tout l'intérêt vient des cors, qui ont l'occasion de briller. Cela me rappelle ce que Mozart aurait dit à sa sœur en 1764, à l'âge de huit ans. Il était avec elle à Londres et son père, gravement malade, avait besoin de silence. Ne pouvant toucher le clavier, Wolfgang s'assit à composer sa première symphonie et, chemin faisant, pria Nannerl de lui redire « de donner aux cors quelque chose qui vaille le coup ». Leurs joyeuses contributions apportent beaucoup au caractère de ce finale. Il en va de même pour la section médiane en sol mineur, qui est



l'unique page vraiment virtuose du concerto et requiert un travail des doigts tout en souplesse, en style baroque. Les octaves brisées répétées à la main droite me remémorent *Le Réveil-matin* pour clavecin de François Couperin. La courte cadenza est, cette fois, bien de Mozart, encore que les *Eingänge* (brèves cadences là où la musique s'arrête sur un point d'orgue) doivent être improvisés par l'interprète. Quelque chose dans la nature de ce thème de rondo m'a poussée à la prendre un peu en deçà du tempo pour son exposition finale au piano solo, ce qui m'a donné le temps de l'orner plus complètement, avant que l'orchestre ne retrouve son élan. La conclusion, modeste, laisse le dernier sourire au hautbois.

Trois mois plus tard, en avril 1776, Mozart renoua avec ce genre : il composa son **Concerto en ut majeur K246** en pensant non plus à lui mais à la comtesse Antonie von Lützow. Alors âgée de vingt-six ans, cette dernière était l'épouse du commandant de la forteresse d'Hohen-salzburg, qui dominait la ville, mais surtout, la nièce du prince-archevêque Colloredo (souverain de Salzbourg et employeur de Mozart, avec qui il se brouillera). Le frère de cette comtesse, le comte Czernin, était un ambitieux violoniste et il se peut que Mozart lui ait destiné certains de ses concertos pour violon.

À en juger par le concerto que Mozart lui concocta, la comtesse devait être plus qu'une dilettante. Même s'il est moins inventif et exigeant que K238, il requiert une technique fluide, doublée d'un bon sens musical (quelques années plus tard, Mozart entendit l'abbé Vogler le torchonner et il s'en amusa beaucoup dans une lettre à son père). Chez Mozart, la tonalité d'ut majeur débouche souvent sur des thèmes *alla marcia* (on songe à ses concertos K467 et K503) et nous en avons là un exemple précoce. L'attrait de ce mouvement, de nouveau marqué *Allegro aperto*, tient essentiellement à un expressif sujet ascendant dont l'introduction initiale est le fait non du

tutti orchestral mais du piano, à la mesure 57. La main gauche a de bout en bout un rôle accompagnant, laissant la main droite parler presque toute seule. Le deuxième mouvement, *Andante*, a été injustement maltraité par certains musicologues (Girdlestone parle des « méandres inexpressifs » du piano). Je trouve la section centrale, où le piano chante par-dessus un accompagnement en accords arpégés, aux cordes, d'une beauté frêle mais des plus touchantes.

Comme dans le concerto en si bémol majeur, le *Rondeau* conclusif est l'occasion d'une danse. Comment se peut-il qu'une musique en apparence bien naïve s'avère si immensément intelligente et géniale ? Le thème, dans un tempo de menuet, ne saurait être plus civilisé, plus poli. Les gestes introduits à la mesure 39 sont d'une élégance courtoise. Arrive ensuite un thème fait uniquement d'accords brisés et de tierces ascendantes, avec les hautbois et les cors qui apportent un surcroît de couleur à la fanfare. C'est on ne peut plus simple et, pourtant, totalement inspiré. En fort contraste, la section centrale en la mineur est beaucoup plus angoissée, avec ses touches de contrepoint baroque tournoyant (auquel l'ajout de quelque ornementation paraît des mieux appropriés). Chaque fois que le thème de rondo ressurgit, Mozart l'orne un peu plus, tout en faisant décroître les valeurs de note à la main gauche (noires puis croches puis triolets). L'orchestre fait de même à la fin, ajoutant sa propre version en guise de conclusion.

Mozart laissa trois séries de cadenzas pour les deux premiers mouvements de ce concerto : la première est toute simple, avec juste quelques fioritures, peut-être destinées à la comtesse. La deuxième, un peu plus audacieuse, pourrait bien avoir été pour sa sœur et ses élèves. Quant à la troisième, rédigée des années plus tard, elle s'apparente davantage aux cadenzas de ses concertos plus tardifs. C'est elle que j'ai intégrée ici.

Violà presque cent ans, dans une biographie écrite par Théodor Wyzewa et Georges de Saint-Foix, le nom de « Mademoiselle Jeunehomme » commença d'être associé au **Concerto en mi bémol majeur K271**. Mozart lui-même n'avait jamais évoqué personne de ce nom : une fois son concerto achevé, en janvier 1777, il en parla comme de « celui pour la Jenomy » (« das für die jenomy »). Son père Leopold fit lui aussi allusion à une « madame genomai ». Les biographes pensèrent probablement que Mozart avait quelque raison de mal écrire ce nom puis les spécialistes firent tout simplement de même, les uns après les autres, et le concerto fut bientôt surnommé « Jeunehomme ». En 1999, encore, un biographe accusa Mozart de mal prononcer le français, au point d'être incapable de bien orthographier le nom de la dame.

En 2003, quelqu'un s'est enfin décidé à creuser un peu plus : le musicologue viennois Michael Lorenz a découvert l'identité de la mystérieuse dame. En fait, Mozart n'avait pas si faux que ça : elle s'appelait Victoire Jenamy (1749–1812) et était la fille du danseur et chorégraphe Jean-Georges Noverre (1727–1810), que David Garrick lui-même surnomma « le Shakespeare de la danse ». Aucun de ses cent cinquante ballets ne nous a été conservé, contrairement à son livre *Lettres sur la danse*. Ce fut lui qui fit entrer le drame dans le ballet, qu'il éloigna de ses origines (la cour) pour créer le « ballet d'action », témoin d'émotions humaines. Ce qui a dû en partie déteindre sur sa fille, qui exécuta un concerto pour piano à Vienne en 1773 avec, dit un journal local, « beaucoup d'art et d'aisance ». Mozart dîna avec Noverre à Vienne en 1773, cela au moins nous le savons, peut-être en présence de Victoire. L'année qui suivit l'écriture du Concerto K271, Noverre revint à Paris comme maître de ballet et quand Mozart arriva avec sa mère, il écrivit à son père que le chorégraphe l'avait invité à dîner chez lui quand il le

souhaitait et que Mme Jenamy était là. Mozart composa aussi une partie de la musique du ballet de Noverre intitulé *Les petits riens*. Il est étonnant que personne n'ait fait le lien pendant près d'un siècle.

Je me suis peut-être un peu trop attardée sur le père de madame Jenamy, mais ce n'était pas sans raison. S'il fut celui qui introduisit le drame et l'émotion humaine dans le ballet, eh bien ce fut Mozart qui, avec cette pièce destinée à sa fille, donna une nouvelle dimension au concerto pour piano. Fini les gestes faits juste pour plaire : place à l'effusion lyrique la plus profonde qui se puisse concevoir, une effusion miraculeuse pour un jeune homme de tout juste vingt et un ans. Les deux sont peut-être plus liés que nous ne le saurons jamais.

D'emblée, les surprises commencent. Le piano (et il fallait alors vraiment que ce fût un pianoforte, pas un clavecin—une évidence quand on voit le nombre d'indications de dynamique dans la partie solo) ne peut tout bonnement pas attendre que l'orchestre présente tous les thèmes et bondit dès la deuxième mesure, complétant leur entrée. Ce concerto resta unique dans la production de Mozart, qui ne refit jamais rien de tel. Il instaure d'entrée une relation soliste/orchestre plus serrée, plus richement entrelacée que jamais. Outre les habituelles cordes, l'écriture requiert seulement deux hautbois et deux cors, que Mozart exploite cependant à fond. Aux moments clés, le piano est accompagné des seuls hautbois ; une autre fois, c'est le premier cor qui double le soliste. Les thèmes abondants sont lancés entre les parties avec une aisance surprenante. En vérité, un soliste jouant de mémoire peut facilement s'embrouiller dans les petits jeux mozartiens et oublier de jouer une chose auparavant confiée à l'orchestre. Un thème, introduit à la mesure 47, préfigure les passages façon récitatif du mouvement suivant. Même après la cadenza (de Mozart), qui est généralement l'endroit où le soliste



s'arrête, Mozart n'abandonne pas et fait de nouveau intervenir le piano avec le même trille que pour son entrée « proprement dite », au début.

Le mouvement lent est marqué *Andantino*, l'une des indications de tempo les plus déroutantes qui soient, car on débat sans fin pour savoir si elle signifie plus vite ou plus lentement qu'*Andante* (il semble qu'en 1777, elle ait signifié plus lentement). Moi je dis : écoutez la musique et le choix s'imposera de lui-même. Les ténèbres descendent là où, avant, il y avait de la lumière. Les premier et second violons avec sourdine jouent en canon, un procédé baroque que Mozart dispose par-dessus une ligne de basse totalement baroque de caractère. Des accents perçants lui confèrent un côté spectral. Entrent alors les hautbois et les cors, tentant une longue note pédale—encore un trait baroque. Tout ceci nous rappelle combien le baroque tardif est proche de cette musique et combien il influence Mozart. Après le geste d'une gamme descendante soupirante, un passage cadentiel survient, opératique à souhait. Un ultime jugement implacable est prononcé par deux noires cinglantes, à l'unisson. Tout ceci se produit dans les seize premières mesures. Arrive ensuite une aria tragique que « chante » le piano solo, toujours étayé par

l'orchestre. L'introduction à la cadenza, généralement le pré carré de l'orchestre, est transmise au piano, au moment crucial. La cadenza est un miracle d'expression en soi, qui accorde une brève seconde d'espoir avant de se résoudre en une douleur presque insupportable. Les sourdines sont ôtées pour l'exclamation finale, aux cordes. Pour reprendre les mots si justes de Michael Steinberg, c'est le concerto « où Mozart est, pour ainsi dire, devenu Mozart ».

La pétulance revient sans délai pour le *Rondeau* final, marqué *Presto*. Le thème inaugural de trente-quatre mesures, énoncé au piano, est de loin le plus long de tous les concertos. L'action qui s'ensuit, constante et palpitante, est interrompue seulement par un *Eingang* (Mozart en propose deux) ; encore un peu de chahut, et c'est la surprise finale de la pièce—un menuet. C'est un de ces moments qui vous donnent la chair de poule, surtout quand les cordes font leur entrée, pizzicato et avec sourdine. Faut-il y voir un hommage au danseur Noverre ? Pourquoi pas. Un autre *Eingang* pianistique nous ramène habilement à l'énergie du *Presto* et le concerto termine aussi joyeusement qu'il avait commencé.

ANGELA HEWITT © 2011  
Traduction HYPERION

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



ANGELA HEWITT · HANNU LINTU  
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART  
**PIANO**  
CONCERTOS

NO 17 K453

NO 27 K595



hyperion



## CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 13</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 17</i>



# WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

<b>Piano Concerto No 17 in G major K453</b>		[30'10]
1	Allegro	[12'21]
2	Andante	[9'49]
3	Allegretto — Presto	[8'00]
 <b>Piano Concerto No 27 in B flat major K595</b>		[29'10]
4	Allegro	[13'23]
5	Larghetto	[6'01]
6	Allegro	[9'45]

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

HANNU LINTU conductor



**B**Y THE TIME 1781 came along, the twenty-five-year-old Mozart was thoroughly fed up with Salzburg and his employer, Archbishop Colloredo. He needed to get out of the provincial town for good. After his first attempt at resigning his post of court organist and concertmaster was refused, he was finally kicked out (literally, by the Archbishop's chamberlain Count Arco) in June of that year. Freedom was exactly what he wanted, and Vienna was the place for it.

By the summer of the following year two major events had taken place: the very successful premiere in Vienna of his new opera, *Die Entführung aus dem Serail*, and his marriage to Constanze Weber at St Stephen's Cathedral. Their first son was born in June 1783, and soon after Wolfgang made the trip back to Salzburg in order to introduce Constanze to his father and sister (where they received a cordial but tense greeting), leaving the newborn at home. During their absence, the child died.

The Mozart household was never run very efficiently, even if Mozart wrote that his wife 'understands housekeeping and has the kindest heart in the world'. Constanze was a gifted singer (the beautiful 'Christe eleison' in the Mass in C minor of 1783 was first sung by her) and had a passion for fugues, but money was always a problem. In February 1784, Mozart began to keep two notebooks: one for expenses, one for a list of his compositions. Entries in the latter were meticulously carried out until the very end of his life. The former didn't do so well: for the first year Wolfgang noted the money taken in from his concerts and lessons and kept track of expenses, even including one kreutzer for a bunch of flowers. After that he handed it over to Constanze, but her interest in it was short-lived. The same notebook was also used at some point for Mozart's English lessons.

In the morning Mozart taught his pupils; in the evening he often had a concert. Between the end of February and

the beginning of April 1784, he gave something like 22 concerts in 38 days. He was very proud of the fact that he had 174 subscribers to his own series—thirty more than two of his rivals put together. The Irish tenor Michael Kelley (or 'Ochelley' as Mozart called him) first heard him play at that time, and left us the following description: 'His feeling, the rapidity of his fingers, the great execution and strength of his left hand, particularly, and the apparent inspiration of his modulations, astounded me ... He was kind-hearted, and always ready to oblige, but so very particular when he played, that if the slightest noise were made, he instantly left off.'

All these concerts meant that Mozart had to present something new at each one—at least when they were his own promotions, and when he wasn't improvising. That goes some way to explain how, in 1784 alone, he miraculously tossed off six new piano concertos, along with the great C minor Piano Sonata K457, the D major Sonata for two pianos K448, and four major chamber works, including the stunning Quintet for piano and winds, K452. He composed in his head—not at the piano—and writing the work down was usually the very last thing he did. As far as the piano concertos were concerned, he guarded his manuscript copies with his life—only letting them out of his possession to show his father. It seems illegal copying is not just a twenty-first-century problem but was a major issue for Mozart, his work being stolen and copied with no revenue going to him. On his travels he would take with him only the orchestral parts to the concertos, preferring to carry the solo part around in his head.

It has generally been thought that the **Piano Concerto No 17 in G major K453** was first played by one of Mozart's students, eighteen-year-old Barbara Ployer, at a concert in her father's home in the suburbs of Vienna on 13 June 1784. But in 2006 the Austrian musicologist Michael Lorenz stated a contrary view: that it was most



unlikely that Mozart waited two months for a new composition to be performed, and that he probably did so himself on 29 April, just over two weeks after its completion. That was the occasion of a concert in which he also played his new Sonata for piano and violin K454, with one of his favourite interpreters, Regina Strinasacchi of Mantova. Either way, Barbara Ployer ('Babette', as she was called) was the rightful dedicatee, and this was the second concerto that Mozart wrote for her, after No 14 in E flat major, K449.

Two things are noticeable right from the outset: the first violins, unusually, begin the *Allegro* alone with a march-like figure commonly used by Mozart but which is infused in this instance with elegance and grace. Everything is innocent until the first note of bar four which lands on an F natural (not what one expects in G major), adding some piquancy to the otherwise carefree opening. Just before the pleading second theme appears, in which that F natural makes a second appearance, a jumpy bassoon introduces a motif which is used first as a filler but later on becomes more important. After a surprise fall into E flat major, the music recovers its serenity before handing over to the soloist.

There is a wealth of material in this first movement, including a theme introduced by the piano in which the left hand sounds like a pair of French horns. We also hear many instances of the astounding modulations that Kelley speaks of, the most surprising of which comes at the beginning of the development section when we suddenly find ourselves in B flat major at the start of a passage where arpeggios in the piano embellish those in the woodwinds. Whereas in the other concerto dedicated to Babette Ployer, K449, the winds were said by Mozart to be optional, in this concerto they are major characters in the drama. The short bridge to the recapitulation is masterful: after another pleading section beginning in C minor where the sighs

become more insistent, a brief upward scale in the piano, some woodwind chords, and an upbeat in the first violins, and there we are, back at the beginning. From tears to sunny radiance in a matter of seconds. The cadenza is Mozart's own; it ends quietly, which is unusual in a first movement. The cellos and basses sneak in, followed by the upper strings, with a piercingly poignant G sharp in the first violins clashing with the pedal G.

More wonders await us in the second movement. 'Andante and not Adagio', wrote Mozart in a letter to his sister. The phrase lengths of the opening orchestral tutti are irregular: 5, 6, 7, 6, 5. We are further unsettled by the key: is it in G major (where the first cadence is) or C major? When the solo oboe enters in the sixth bar, after the first of many dramatic pauses in this movement, we know the answer (C major). The pianist is the soprano in this scene from an opera seria, with wide leaps typical of Mozart's vocal writing. After each pause we are flung into another key, way off the path. Throughout the movement oboe, flute and bassoon engage in loving dialogue, and the moment when the piano joins them in thirds is very special. Another cadenza by Mozart leads us back to the main theme presented in the winds, but with a twist—taking us to F major for the soloist's final utterance.

Despite our being so familiar with this music, it is important to imagine what an impact it must have had on first hearing. Even Clara Schumann didn't get to know the G major Concerto until she was over forty years old, and then only because Brahms introduced it to her. She found this slow movement particularly affecting and said it reduced her to tears. In a letter to him dated 5 February 1861 she bemoaned the fact that the public had no idea of the riches within, and the joy it brought to those who appreciated its splendours.

If we go back to that household expense notebook of Mozart's, we see that on 27 May 1784 he bought a starling



for 34 kreutzers (during his lifetime he also owned a dog, a horse and a canary). The bird promptly picked up the theme of the last movement of this concerto, although it had a mind of its own, adding a pause and sharpening one note, as Mozart notated below the notebook entry, along with the words 'Das war schön!'. The bird was a member of the Mozart household for three years, and on its death was buried with full honours in the garden, with Mozart even writing a poem written in its memory.

This is a perfect theme for a set of variations. That's just what Mozart wrote, for the first time in a piano concerto (the second and last time was in his C minor concerto, K491). The style is that of a French contredanse with two eight-bar phrases, each repeated. Stated first by the violins and flute, it is then taken over by the piano in an embellished, more harmonically daring version. The second variation has triplets in the piano accompanying the tune in the winds, and on the repeat taking it over along with the strings. Things get busier in the third variation, again giving the winds prominence, and demanding some nimble work from the pianist's left hand. We are plunged into the minor key for the fourth variation, in which the orchestra wanders around in the dark. The piano answers with more of those big leaps we had in the slow movement. But no sooner has darkness come than it is dispelled with a *fortissimo* variation back in the major key in which the piano answers as though nothing has happened at all. Then what do we have? A finale marked *Presto*. If the second movement came from opera seria, this is straight out of an opera buffa. Horns are given a humorous role, the pianist imitates the tremolos of the orchestra, and the momentum builds. The bird-like tune makes its final appearance and the whole thing ends with the orchestra getting the last laugh!

If Mozart would not have waited two months to perform a new piano concerto in 1784, he certainly did in 1791.

The **Piano Concerto No 27 in B flat major K595**, his last, was entered into the notebook on 5 January 1791 but not presented to the public until 4 March—and then only at a private benefit concert for the clarinetist Joseph Beer. Why this difference?

As of 1788 Mozart no longer organized concerts of his own. Perhaps he had outgrown his audience just as he had outgrown Salzburg. The music publisher Hoffmeister advised him to write compositions that would be more popular and not so difficult, otherwise he couldn't continue to publish them—to which Mozart's reply was: 'Then I can make no more by my pen, and I had better starve, and go to destruction at once.' His opera *Così fan tutte* was premiered in 1790, but only given a few performances before the Emperor's death put an end to that. To make things worse Constanze was often ill and he was left with only two pupils. The new Emperor, Leopold II, wasn't at all interested in music, and treated Mozart with contempt.

At the beginning of 1791, however, things were much brighter and Mozart began what was to be an amazing year of productivity. Besides the piano concerto, he wrote a large number of dances for the Vienna ball season, pieces for mechanical organ and glass harmonica, a string quintet, the operas *La clemenza di Tito* and *Die Zauberflöte*, the Clarinet Concerto, *Ave verum corpus*, and finally the *Requiem*. Nothing suggested that this year would be his last. True, in the spring he suffered from severe headaches and toothache, but even his last surviving letter to his wife in mid-October was upbeat in tone. Still, the mood of this final piano concerto is far removed from that of the G major, written seven years previously.

In K453 the first violins begin alone. In K595 all the other strings begin with a pulsating, rocking accompaniment. The firsts then enter with a sweetly sighing melody that comes in three parts, each time surprisingly closing in the tonic, and twice interrupted by that march-like motif





(as we have in K453) in the winds. Even if there are moments of high spirits in this movement, they are few, and most of it is shot through with a great deal of melancholy. A descending scale theme comes first in major mode, but then is repeated in a tortured, flat-ridden version. The development section begins with the piano stating the theme in the most remote key possible—B minor—then going through C major on its way to E flat minor. The daring modulations, even for Mozart, continue in a passage where the counterpoint between piano and winds reaches a climax. In the bridge to the cadenza (Mozart's own), which is usually the domain of the orchestra, the piano participates, adding its own tender, bittersweet commentary.

Perhaps because of the constant harmonic shifts in this opening movement, Mozart made the following *Larghetto* almost drastically simple in that regard. The descending scale makes another appearance, but is at peace with itself. The right hand as soloist soars and floats above the rest, with a longing and poignancy that is anything but naïve. Marked *alla breve*, I feel this movement, as in Baroque music, should not be taken too slowly, due to the relatively simple harmonic structure.

The last movement could be (and frequently is) played in the same spirit as many of Mozart's finales. I feel this

would be a mistake. True, the theme, on first acquaintance, looks cheery enough, but there is much more behind it as well as the brilliant passagework that comes later. Mozart loved to dance—indeed 'Ochelley' wrote that Constanze said her husband really preferred the art of dance to that of music—and this movement has to do just that. There is one part in it that always has me in tears and gives me the shivers: the moment in which the orchestra rejoins the soloist after the final cadenza, during the last statement of the theme. It is wondrous. We know, of course, that Mozart died eleven months after writing this. He would have been oblivious. But did he somehow sense this already? One wonders. The next composition entered in his notebook, only nine days later, was a song entitled *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, the words of which are:

Come, sweet May, and turn  
The trees green again,  
And make the little violets  
Bloom for me by the brook!

The music is almost the same. Mozart was looking forward to what ended up being his last spring. In this the last of his great piano concertos, he left us the most powerful message of all.

ANGELA HEWITT © 2013

Also available

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756–1791)

Piano Concertos Nos 6, 8 & 9

ANGELA HEWITT piano, ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

CDA67840 compact disc and download

‘Some magical Mozart here from Angela Hewitt, who directs the Orchestra da Camera di Mantova with aplomb, zest, and most of all, style’ (*International Piano*)

**Johann Sebastian Bach** (1685–1750)

The Keyboard Concertos, Vol. 1:

Concertos Nos 1 & 7; Brandenburg Concerto No 5; Triple Concerto

ANGELA HEWITT piano, AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA /

RICHARD TOGNETTI conductor

CDA67307 compact disc and download

‘Absolutely captivating: [Hewitt] decorates the solo part with playful, come-hither ornamentation—twirls, flutters, arabesques—and yet [she] never disturbs the clear, logical path she forges through the course of each work ... An absolute joy’ (*Gramophone*)

The Keyboard Concertos, Vol. 2: Concertos Nos 2–6

ANGELA HEWITT piano, AUSTRALIAN CHAMBER ORCHESTRA /

RICHARD TOGNETTI conductor

CDA67308 compact disc and download

‘Hewitt’s Bach is well known for its expressive restraint, lucid textures and rhythmic grace. These virtues are abundantly present in her thoughtful, unmannered approach to the concertos’ (*BBC Music Magazine*)

*The above Bach recordings are also available as a two-disc set*

CDA67607/8 2 compact discs and download

‘A beguiling example of what can be achieved in performances of Baroque music on the piano when they have been prepared with such thought and are blessed with such compelling artistry as Angela Hewitt’s’ (*The Daily Telegraph*)

**Robert Schumann** (1810–1856)

Piano Concerto in A minor, Op 54; Introduction and Allegro

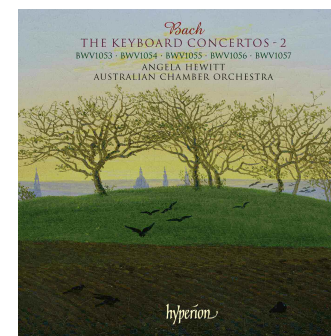
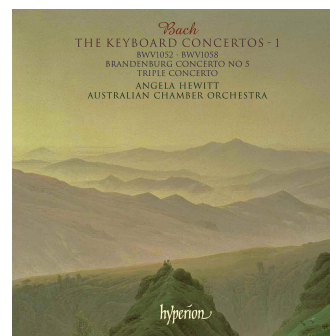
appassionato, Op 92; Introduction and Concert-Allegro, Op 134

ANGELA HEWITT piano, DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER

BERLIN / HANNU LINTU conductor

CDA67885 compact disc and download

‘There’s so much beauty, subtlety and originality ... the two rarer works for piano and orchestra are a treat—especially the *Introduction and Concert-Allegro* Op. 134’ (*BBC Music Magazine*)  
‘Hewitt is Clara Schumann’s natural heir’ (*The Daily Telegraph*)



## ANGELA *Hewitt*

Angela Hewitt is a phenomenal artist who has established herself at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. Her series of all the major keyboard works of Bach has been described as ‘one of the record glories of our age’. Her discography also includes recordings of Beethoven, Chabrier, Granados, Messiaen, Rameau, Ravel, Schumann, the complete Chopin Nocturnes and three discs of Couperin.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto’s Royal Conservatory of Music where she later studied, going on to learn with the French pianist Jean-Paul Sévilla. She won the Viotti Competition in Italy and the Toronto International Bach Competition, and was a top prizewinner in the Bach competitions of Leipzig and Washington DC, as well as the Dino Ciani Competition at La Scala, Milan.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls as recitalist and as soloist with major orchestras. Her festival appearances have taken her to Lucerne, Osaka, Prague, Moscow and New York, to name but a few places. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself.

Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners’ Award (Royal Philharmonic Society Awards) in 2003. She was made an Officer of the Order of Canada in 2000. She was also awarded an OBE in the Queen’s Birthday Honours in 2006. She has lived in London since 1985 but also has homes in Canada and Umbria.

In 2006 Angela Hewitt was voted *Gramophone*’s ‘Artist of the Year’. Her entire 2007–2008 season was devoted



© Bernd Eberle

to performances of the complete Bach *Well-Tempered Clavier* in major cities all over the world. A special DVD lecture-recital entitled ‘Bach Performance on the Piano’ was released by Hyperion to coincide with this tour. For more information, please see [www.angelahewitt.com](http://www.angelahewitt.com).

## HANNU *Lintu*



© Sini Pennanen

Hannu Lintu has been appointed Chief Conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, first spending a year as Chief Guest Conductor. He has been Artistic Director and Chief Conductor of the Tampere Philharmonic Orchestra since August 2009. He is also Principal Guest Conductor of the RTÉ National Symphony Orchestra in Dublin. Previously he has held the positions of Chief Conductor of

the Turku Philharmonic Orchestra and Artistic Director of the Helsingborg Symphony Orchestra. He also works regularly with the Avanti! Chamber Orchestra and was Artistic Director of its Summer Sounds festival in 2005. He has made recordings for Ondine, Alba, Naxos, Ricordi, Claves and Danacord, as well as for Hyperion.

In addition to conducting the leading Finnish orchestras, Hannu Lintu has made guest appearances with the Radio Orchestras of Berlin, Paris, Frankfurt, Stuttgart, Amsterdam and Madrid, with a number of orchestras in North and South America (such as the Toronto, Houston, Baltimore, Cincinnati, Pittsburgh and St Louis Symphony Orchestras, and the Los Angeles Philharmonic at the Hollywood Bowl), in Asia (Tokyo and Kuala Lumpur) and Australia (the Sydney and Melbourne Symphony Orchestras among others).

Hannu Lintu studied the piano and cello first at the Turku Conservatory in his native Finland and later at the Sibelius Academy. In 1992 he also entered the Sibelius Academy's conducting class taught by Jorma Panula, Eri Klas and Ilja Musin. He has further been tutored by, among others, Myung Whun Chung at the Music Academy Siena. Winner of the Nordic Conducting Competition in Bergen in 1994, he graduated from the Sibelius Academy in spring 1996. His recordings for Hyperion include a disc of cello concertos by Schumann, Dietrich, Gernsheim and Volkmann with Alban Gerhardt, and Schumann's works for piano and orchestra with Angela Hewitt.





## ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

*violin I* Carlo Fabiano (leader)\*, Filippo Lama\*, Stefano Biguzzi,  
Igor Cantarelli, Alessandro Conrado, Ilaria Cusano  
*violin II* Pierantonio Cazzulani\*, Carlotta Conrado, Eugjen Gargiola,  
Cecilia Micoli, Chiara Spagnolo, Laura Riccardi  
*viola* Antonio Bossone\*, Claudio Cavalletti, Maria Antonietta Micheli,  
Monica Vatrini  
*cello* Stefano Guarino\*, Paolo Perucchetti\*, Federico Bracalente,  
Zoltan Szabo  
*double bass* Lutz Schumacher\*, Giorgio Galvan  
*flute* Roberto Fabiano\*  
*oboe* Alison Teale\*, Ruth Berresford  
*bassoon* Francesco Bossone\*, Luigi Sabanelli  
*French horn* Andrea Leasi\*, Ugo Favaro\*  
\* *principal player*

The Orchestra da Camera di Mantova was founded in 1981 by its leader, Carlo Fabiano. Their home is the beautiful and historic Teatro Bibiena in Mantova where, alongside their own performances, they host a concert season 'Tempo d'Orchestra' with many Italian and foreign artists. The players are hand-picked from among the best Italian and European musicians. Known for their great attention to stylistic matters, they are frequently led by Carlo Fabiano, but also work with international conductors, most notably Umberto Benedetti Michelangeli.

[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)

*Thank you for  
purchasing this  
Hyperion recording—  
we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely  
available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our  
copyright and the  
intellectual property of  
our artists and writers—  
do not upload or  
otherwise make  
available for sharing  
our booklets, ePubs  
or recordings.*

*hyperion*



Recorded in Das Kulturzentrum Grand Hotel, Dobbiaco, Italy, on 11–13 July 2011

Recording Engineer STEPHAN REH

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician GERD FINKENSTEIN

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIII

Front photograph of Angela Hewitt by Bernd Eberle

---

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

**[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)**

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE





L'ANNÉE 1781 trouva un Mozart de vingt-cinq ans excédé par Salzbourg et par son employeur, l'archevêque Colloredo. Il lui fallait quitter pour de bon cette ville de province. Après avoir tenté, en vain, de démissionner de son poste d'organiste de cour et de Konzertmeister, il fut finalement chassé à coups de pied (littéralement, par le comte Arco, chambellan de l'archevêque), en juin de cette année-là. La liberté, voilà ce qu'il voulait, et ce fut à Vienne qu'il la trouva.

À l'été de 1782, deux événements majeurs marquèrent la vie de Mozart à Vienne : la création triomphale de son nouvel opéra, *Die Entführung aus dem Serail*, et son mariage avec Constanze Weber, en la cathédrale Saint-Étienne. Leur premier fils naquit en juin 1783 et, peu après, Wolfgang rentra à Salzbourg pour présenter Constanze à son père et à sa sœur (l'accueil fut cordial mais tendu), laissant le nouveau-né à la maison ; à leur retour, il était mort.

Le ménage des Mozart ne fut jamais tenu avec une grande efficacité, même si Wolfgang écrivit que sa femme comprenait « l'économie domestique » et qu'elle avait « le plus doux cœur au monde ». Constanze était une chanteuse douée (la première, elle interpréta le beau « Christe eleison » de la Messe en ut mineur de 1783), passionnée par les fugues, mais l'argent fut toujours un problème. En février 1784, Wolfgang commença deux cahiers : un pour les dépenses et un pour la liste de ses compositions, tenue scrupuleusement jusqu'à la fin de ses jours. Le premier cahier ne se porta pas aussi bien : la première année, Mozart y reporta les sommes gagnées avec ses concerts et ses leçons et garda trace de ses dépenses, allant jusqu'à noter un bouquet de fleurs à un kreutzer. Puis il le confia à Constanze, qui s'en désintéressa vite ; à un moment, il s'en servit pour ses leçons d'anglais.

Le matin, Mozart dispensait ses cours ; le soir, il avait souvent un concert. Entre la fin de février et le début d'avril 1784, il donna quelque vingt-deux concerts en trente-huit jours. Il était très fier de compter cent soixante-quatorze souscripteurs à ses séries de concerts, soit trente de plus que deux de ses rivaux réunis. Le ténor irlandais Michael Kelley (« Ochelley », comme l'appelait Mozart), qui l'entendit jouer pour la première fois à cette époque, nous laissa cette description : « Sa sensibilité, la rapidité de ses doigts, la formidable exécution et la force de sa main gauche, notamment, et l'inspiration évidente de ses modulations me stupéfièrent ... Il était généreux et toujours prêt à rendre service, mais tellement singulier quand il jouait qu'il s'arrêtait au moindre bruit. »

Tous ces concerts obligeaient Mozart à présenter à chaque fois quelque chose de nouveau—au moins quand il s'agissait de sa propre promotion et qu'il n'improvisait pas. Ce qui explique en partie pourquoi, dans la seule année 1784, il troussa miraculeusement six nouveaux concertos pour piano, la grande Sonate pour piano en ut mineur K457, la Sonate en ré majeur pour deux pianos K448, et quatre importantes œuvres de chambre, dont l'étonnant Quintette pour piano et vents K452. Il composait dans sa tête—pas au piano—, ne consignait généralement l'œuvre qu'en tout dernier. Il veillait jalousement sur les copies manuscrites de ses concertos pour piano—il ne s'en séparait que pour les montrer à son père. La copie illégale n'est pas, semble-t-il, l'apanage du XXI<sup>e</sup> siècle mais pour Mozart, c'était un problème essentiel, lui dont l'œuvre était volée, copiée sans qu'il touchât un sou. Quand il voyageait, il n'emportait que les parties orchestrales de ses concertos, préférant garder en tête la partie solo.

Il y a peu encore, on pensait que le **Concerto pour piano n° 17 en sol majeur K453** avait été créé par une



élève de Mozart âgée de dix-huit ans, Barbara Ployer, lors d'un concert donné chez son père, dans les faubourgs de Vienne, le 13 juin 1784. Mais en 2006, le musicologue autrichien Michael Lorenz vint contredire cette hypothèse : Mozart, qui n'eût sûrement pas attendu deux mois pour faire jouer une nouvelle composition, en assura probablement lui-même la création le 29 avril, un peu plus de deux semaines après l'avoir terminée, lors d'un concert où il joua également sa nouvelle Sonate pour piano et violon K454, avec l'une de ses interprètes favorites, la Mantouane Regina Strinasacchi. Mais Barbara Ployer (« Babette », comme on l'appelait) était la dédicataire légitime de ce concerto, le second que Mozart lui écrivit, après le n° 14 en mi bémol majeur K449.

Deux choses sont d'emblée remarquables : les premiers violons, par exception, démarrent l'*Allegro* seuls avec une figure *alla marcia* qui, pour être fréquente chez Mozart, n'en est pas moins empreinte ici d'élégance et de grâce. Tout est innocence jusqu'à ce que la première note de la mesure 4 atterrisse sur un fa naturel—qu'on n'attend pas en sol majeur, ce qui ajoute un peu de piquant à une ouverture par ailleurs insouciance. Juste avant l'arrivée de l'implorant second thème, où ce fa naturel refait une apparition, un basson nerveux introduit un motif qui sert d'abord au remplissage avant de gagner en importance. Passé une chute surprise en mi bémol majeur, la musique retrouve sa sérénité puis passe la main au soliste.

Ce premier mouvement présente un matériau riche, notamment un thème exposé au piano, où la main gauche sonne comme deux cors d'harmonie. On entend aussi, très souvent, les étonnantes modulations évoquées par Kelley, la plus surprenante survenant au début du développement, quand on se retrouve soudain en si bémol majeur, au commencement d'un passage où les arpèges pianistiques embellissent ceux exécutés aux bois. Si les

vents étaient, selon Mozart, optionnels dans l'autre concerto dédié à Babette Ployer (K449), ils sont, ici, des personnages essentiels au drame. Le court pont menant à la réexposition est magistral : passé une nouvelle section implorante partant en ut mineur, où les soupirs se font plus insistants, une courte gamme pianistique ascendante, quelques accords aux bois, un levé aux premiers violons et nous revoilà au début. Des larmes à l'éclat du soleil en quelques secondes. La cadenza, qui est de Mozart, s'achève paisiblement, chose rare pour un premier mouvement. Violoncelles et contrebasses entrent en douce, suivis des cordes supérieures, un sol dièse cruellement poignant, aux premiers violons, étant en dissonance avec le sol pédale.

D'autres merveilles nous attendent dans le deuxième mouvement. « Andante et pas Adagio », précisa Mozart dans une lettre à sa sœur. Les longueurs de phrase du tutti orchestral liminaire sont irrégulières : 5, 6, 7, 6, 5. Et nous sommes troublés par la tonalité : est-ce en sol majeur (comme la première cadence) ou en ut majeur ? Quand le hautbois solo entre, à la sixième mesure, après la première des nombreuses pauses théâtrales de ce mouvement, on a la réponse (ut majeur). Le pianiste est le soprano de cette scène d'opéra seria, avec de larges sauts typiques de l'écriture vocale mozartienne. Chaque nouvelle pause nous jette dans une autre tonalité, hors du chemin. Tout au long du mouvement, hautbois, flûte et basson dialoguent tendrement, et le moment où le piano les rejoint en tierces est très particulier. Une nouvelle cadenza de Mozart nous ramène au thème principal présenté aux vents, mais avec une inflexion—nous voilà entraînés en fa majeur pour l'ultime entrée du soliste.

On a beau très bien connaître cette musique, il faut imaginer l'impact qu'elle dut avoir sur qui l'entendit pour la première fois. Même Clara Schumann ne connut pas le Concerto en sol majeur avant d'avoir quarante ans passés—et encore, parce que Brahms le lui fit découvrir.



Elle trouva particulièrement touchant ce mouvement lent qui, dit-elle, la réduisit aux larmes. Dans une lettre à Brahms datée du 5 février 1861, elle déplora que le public n'eût aucune idée des richesses qu'il renfermait, ni de la joie qu'il procurait à ceux qui en appréciaient les splendeurs.

En se replongeant dans le cahier des Mozart, on découvre que Wolfgang dépensa trente-quatre kreutzers pour acheter un étourneau (dans sa vie, il posséda aussi un chien, un cheval et un canari). L'oiseau ne tarda pas à apprendre le thème du dernier mouvement de ce concerto, mais il avait son caractère, ajoutant une pause et diésant une note, comme le rapporta Mozart dans son cahier avec les mots : « Das war schön ! ». Cet oiseau fut un membre de la famille Mozart pendant trois ans ; à sa mort, il fut enterré dans le jardin avec tous les honneurs et Wolfgang écrivit même un poème à sa mémoire.

Ce thème se prête à merveille à une série de variations. Et c'est précisément ce que Mozart fit, pour la première fois dans un concerto pour piano (la seconde et dernière fois, ce sera dans son Concerto en ut mineur K491). Le style est celui d'une contredanse française, avec deux phrases de huit mesures, chacune répétée. D'abord énoncé aux violons et à la flûte, le thème est repris au piano dans une version ornée, harmoniquement plus audacieuse. La deuxième variation voit des triolets pianistiques accompagner la mélodie aux vents ; à la reprise, ils la redisent avec les cordes. Les choses s'animent dans la troisième variation, qui redonne la prééminence aux vents et exige du pianiste une main gauche agile. Nous plongeons en mineur pour la quatrième variation, où l'orchestre erre dans le noir. Le piano répond avec de ces grands sauts rencontrés dans le mouvement lent. Mais sitôt survenues, ces ténèbres sont dissipées par une variation *fortissimo* renouant avec le ton majeur, où le piano répond comme s'il ne s'était

absolument rien passé. Qu'avons-nous ensuite ? Un finale marqué *Presto*. Autant le deuxième mouvement venait de l'opera seria, autant celui-ci sort tout droit de l'opera buffa. Les cors ont un rôle humoristique, le pianiste imite les trémolos de l'orchestre et l'élan prend corps. L'air façon oiseau revient une dernière fois et l'œuvre s'achève sur un ultime rire, celui de l'orchestre !

En 1784, Mozart n'aurait jamais attendu deux mois pour faire jouer un nouveau concerto pour piano, mais en 1791, il le fit bel et bien. Le **Concerto pour piano n° 27 en si bémol majeur K595**, son dernier, noté dans le cahier le 5 janvier 1791, ne fut pas présenté au public avant le 4 mars—encore était-ce lors d'un concert de bienfaisance privé, au profit du clarinettiste Joseph Beer. Pourquoi une telle différence ?

À partir de 1788, Mozart cessa d'organiser des concerts personnels. Peut-être s'était-il désintéressé de son public comme il s'était désintéressé de Salzbourg. L'éditeur de musique Hoffmeister lui conseilla d'écrire des œuvres plus populaires et moins difficiles, sans quoi il ne pourrait plus les publier. « Alors, lui rétorqua Mozart, je ne peux plus en tirer de ma plume, et je ferais mieux de me laisser mourir de faim et de courir tout de suite à ma perte. » Son opéra *Così fan tutte* fut créé en 1790 mais ne fut joué que peu de fois avant que la mort de l'empereur ne vînt tout arrêter. Qui pis est, Constanze était souvent malade et Wolfgang n'avait plus que deux élèves. Quant au nouvel empereur, Leopold II, la musique était le cadet de ses soucis et il traitait Mozart avec mépris.

Au début de 1791, toutefois, l'horizon s'éclaircit et Mozart entama ce qui allait être une année incroyablement productive. Outre le concerto pour piano, il écrivit maintes danses pour la saison des bals viennois, des pièces pour orgue mécanique et harmonica de verres, un quintette à cordes, les opéras *La clemenza di Tito* et *Die Zauberflöte*, le Concerto pour clarinette, l'*Ave verum corpus* et enfin le



*Requiem*. Rien ne laissait supposer que cette année serait sa dernière. Certes, de graves migraines et des maux de dents le firent souffrir au printemps, mais même sa dernière lettre à sa femme—la dernière, du moins, à nous avoir été conservée—, à la mi-octobre, était optimiste. Reste que le climat de cet ultime concerto pour piano est à des lieues de celui du concerto en sol majeur, écrit sept ans plus tôt.

Dans K453, les premiers violons démarrent seuls. Dans K595, toutes les autres cordes partent sur un accompagnement battant, balancé. Les premiers violons entrent alors avec une mélodie doucement soupirante en trois parties, s'achevant à chaque fois, étonnamment, à la tonique, et interrompue à deux reprises par le mozartien motif *alla marcia* (comme dans K453) aux vents. Les moments d'enjouement ne sont pas absents de ce mouvement, mais ils sont rares et, le plus souvent, projetés à travers une grande mélancolie. Un thème en gamme descendante survient en mode majeur avant d'être repris dans une version torturée, hantée par les bémols. Le développement s'ouvre sur le piano qui énonce le thème dans le ton le plus lointain possible—si mineur—pour gagner mi bémol mineur via ut majeur. Les modulations, audacieuses même pour Mozart, continuent dans un passage où le contrepoint entre le piano et les vents atteint à un apogée. Dans le pont menant à la cadenza (de Mozart), qui est généralement du ressort de l'orchestre, le piano intervient et ajoute son commentaire, tendre et doux-amer.

Peut-être à cause des constants déplacements harmoniques de ce mouvement d'ouverture, Mozart imprima au *Larghetto* suivant une simplicité presque radicale en la matière. La gamme descendante réapparaît, mais elle est en paix avec elle-même. La main droite, solo, s'élève et flotte au-dessus du reste, avec une ardeur et un pathétique tout sauf naïfs. Il me semble que, comme dans la musique

baroque, ce mouvement marqué *alla breve* ne doit pas être pris trop lentement, vu sa structure harmonique relativement simple.

Le dernier mouvement pourrait être (et est souvent) joué dans le même esprit que bien des finales mozartiens. Ce serait, à mes yeux, une erreur. Bien sûr, le thème, quand on le découvre, a l'air plutôt joyeux, mais il cache bien des choses, tout comme le passage brillant à venir. Mozart adorait danser—de fait, écrivit « Ochelley », Constanze rapporta que son mari préférait, au vrai, l'art de la danse à celui de la musique—et ce mouvement n'a que cela à faire. Il y a à l'intérieur une partie qui me tire toujours les larmes et me donne le frisson : lorsque l'orchestre rejoint le soliste après la cadenza finale, pendant la dernière exposition du thème. C'est une merveille. On sait, bien sûr, que Mozart trouva la mort onze mois plus tard. Il n'en avait pas conscience. Mais ne l'avait-il pas, d'une certaine manière, pressentie ? On se le demande. L'œuvre suivante inscrite sur son cahier, seulement neuf jours après, était un lied intitulé *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, dont les paroles sont :

Viens, doux mois de mai, fais  
reverdir les arbres  
et fleurir pour moi les violettes  
au bord du ruisseau !

La musique est presque la même. Mozart aspirait à ce qui devait être son dernier printemps. Dans cette œuvre, son ultime grand concerto pour piano, il nous a laissé le plus puissant des messages qui soient.

ANGELA HEWITT © 2013  
Traduction HYPERION



IM JAHRE 1781 hatte der 25-jährige Mozart endgültig genug von Salzburg und auch von seinem Arbeitgeber, dem Erzbischof Colloredo. Er wollte die Provinzstadt ein für alle Mal verlassen. Nachdem sein erster Versuch, sein Amt als Hoforganist und Konzertmeister aufzugeben, auf taube Ohren gestoßen war, wurde er schließlich im Juni 1781 mit einem Fußtritt des erzbischöflichen Oberstkämmerers Graf Arco entlassen. Die Freiheit war genau das, was er wollte und Wien war der rechte Ort dafür.

Innerhalb eines Jahres fanden zwei für ihn tiefgreifende Ereignisse statt: einerseits die äußerst erfolgreiche Wiener Premiere seiner neuen Oper, *Die Entführung aus dem Serail*, und andererseits seine Eheschließung mit Constanze Weber im Stephansdom. Ihr erster Sohn wurde im Juni 1783 geboren und bald darauf reiste Wolfgang nach Salzburg zurück, um Constanze seinem Vater und seiner Schwester vorzustellen (wo sie zwar herzlich, aber doch in angespannter Atmosphäre empfangen wurden), doch ließen sie das Neugeborene zu Hause. Während ihrer Abwesenheit starb das Kind.

Zwar schrieb Mozart über seine Frau: „[Sie] versteht Hauswirtschaft, hat das beste Herz von der Welt“, doch wurde ihr Haushalt nie ökonomisch geführt. Constanze war eine begabte Sängerin (sie übernahm das wunderschöne „Christe eleison“ in der Messe in c-Moll von 1783 bei der ersten Aufführung) und hegte eine Leidenschaft für Fugen, doch war Geld immer ein Problem. Im Februar 1784 legte Mozart zwei Hefte an: eines für Ausgaben und eines als „Verzeichnüs aller meiner Werke“. Das Letztere wurde bis zum Ende seines Lebens peinlich genau geführt. Das Erstere hingegen handhabte er weniger sorgfältig: im ersten Jahr notierte Wolfgang die Einkünfte seiner Konzerte und Musikstunden und führte die Ausgaben auf, sogar einen Kreuzer für einen

Blumenstrauß. Danach übergab er es jedoch Constanze, doch währte ihr Interesse daran nicht lang. Dasselbe Heft diente später auch für Mozarts Englisch-Unterricht.

Morgens unterrichtete Mozart seine Schüler und abends hatte er oft Konzerte. Zwischen Ende Februar und Anfang April des Jahres 1784 gab er im Laufe von 38 Tagen 22 Konzerte. Er war sehr stolz darauf, dass er 174 Subskribenten für seine Konzertreihe hatte—das waren 30 mehr als zwei seiner Rivalen zusammengenommen. Der irische Tenor Michael Kelley (oder „Ochelley“, wie Mozart ihn nannte) hörte ihn zu jener Zeit zum ersten Mal spielen und beschrieb dieses Erlebnis folgendermaßen: „Sein Gefühl, die Schnelligkeit seiner Finger, die besondere Ausführung und Stärke seiner linken Hand und die offensichtliche Inspiration bei seinen Modulationen versetzten mich in Erstaunen ... Er war herzensgut und stets sehr entgegenkommend, jedoch äußerst eigen, wenn er spielte—wenn das geringste Geräusch gemacht wurde, hörte er sofort auf.“

All diese Konzerte bedeuteten, dass Mozart bei jedem etwas Neues präsentieren musste—zumindest, wenn er sie selbst veranstaltete und wenn er nicht improvisierte. Das erklärt auch, warum er allein im Jahre 1784 in geradezu wundersamer Weise nicht nur sechs neue Klavierkonzerte produzierte, sondern auch die große Klaviersonate in c-Moll, KV 457, die D-Dur-Sonate für zwei Klaviere, KV 448, sowie vier große Kammerwerke, darunter das herrliche Quintett für Klavier und Holzbläser, KV 452. Er komponierte im Kopf—nicht am Klavier—und die Niederschrift eines Werks war meist der letzte Arbeitsgang. Was die Klavierkonzerte anbetraf, so hütete er sie streng und ließ sie nur aus seinem Besitz, um sie seinem Vater zu zeigen. Offenbar sind illegale Kopien nicht nur ein Problem des 21. Jahrhunderts, sondern waren schon für Mozart ein wichtiges Thema, besonders wenn seine Werke gestohlen





und kopiert wurden und seine Einkünfte ausblieben. Auf Reisen führte er nur die Orchesterstimmen der Konzerte mit sich—die Solopartien behielt er im Kopf.

Man hat bisher zumeist angenommen, dass das **Klavierkonzert Nr. 17 in G-Dur, KV 453**, erstmals von einer Schülerin Mozarts, der 18-jährigen Barbara Ployer, am 13. Juni 1784 im Rahmen eines Konzerts im Hause ihres Vaters am Wiener Stadtrand aufgeführt wurde. Im Jahre 2006 tat der österreichische Musikwissenschaftler Michael Lorenz allerdings eine andere Ansicht kund, nämlich dass es äußerst unwahrscheinlich sei, dass Mozart die Uraufführung eines Werks um zwei Monate hinausgezögert hätte und dass er das Werk vermutlich am 29. April, etwas über zwei Wochen nach der Fertigstellung, selbst gespielt habe. Bei dieser Gelegenheit handelte es sich um ein Konzert, in dem er ebenfalls seine neue Sonate für Klavier und Violine, KV 454, zusammen mit einer seiner Lieblingsinterpretinnen—Regina Strinasacchi aus Mantua—spielte. Wie dem auch sei, Barbara Ployer (oder „Babette“, wie sie genannt wurde) war die rechtmäßige Widmungsträgerin des Werks und es war dies nach Nr. 14 in Es-Dur, KV 449, bereits das zweite Konzert, das Mozart für sie geschrieben hatte.

Zwei Dinge sind von Anfang an auffallend: die ersten Violinen beginnen, was untypisch ist, im *Allegro* allein mit einer marschähnlichen Figur, die Mozart oft verwendete, die in diesem Fall aber besonders elegant und anmutig ist. Bis zum ersten Ton des vierten Taktes bleibt alles ganz unschuldig, doch dann erklingt ein F, was man in G-Dur nicht erwarten würde und was in dem sonst unbekümmerten Anfang für eine gewisse Pikanterie sorgt. Kurz bevor das bittende zweite Thema erscheint, wo das F ein zweites Mal erklingt, leitet ein sprunghaftes Fagott ein Motiv ein, das zunächst als Füllstoff eingesetzt wird, später aber eine wichtigere Rolle bekommt. Nach einem überraschenden Abfallen nach Es-Dur gelangt die Musik

zu ihrer Ausgeglichenheit zurück, bevor sie das Wort an den Solisten weitergibt.

Dieser erste Satz hat eine Fülle von Material, darunter ein Thema, das vom Klavier vorgestellt wird, in dem die linke Hand so klingt, als spielten zwei Hörner. Die erstaunlichen Modulationen, auf die Kelley hinweist, sind hier ebenfalls zu hören; die überraschendste kommt zu Beginn der Durchführung, wenn die Musik sich plötzlich in B-Dur zu Beginn einer Passage befindet, in der Arpeggien des Klaviers diejenigen der Holzbläser verzieren. Während in dem anderen Konzert, das Babette Ployer gewidmet ist (KV 449), die Blasinstrumente von Mozart als fakultativ angegeben waren, übernehmen sie hier wichtige Rollen im Drama. Der kurze Übergang zur Reprise ist meisterhaft: nach einem weiteren bittenden Abschnitt, der in c-Moll beginnt, wo die Seufzer noch nachdrücklicher werden, erklingen eine kurze, aufwärts gerichtete Tonleiter auf dem Klavier, mehrere Holzbläser-Akkorde, ein Auftakt in den ersten Violinen und schon sind wir wieder zurück beim Anfang—von Tränen zu sonnigem Strahlen innerhalb von Sekunden. Die Kadenz stammt von Mozart selbst. Sie endet ruhig, was für einen ersten Satz ungewöhnlich ist. Die Celli und Kontrabässe schleichen sich ein, gefolgt von den oberen Streichern mit einem schmerzlich bohrenden Gis in den ersten Geigen, das sich mit dem orgelpunktartigen G im Bass reibt.

Im zweiten Satz erwarten den Hörer weitere Überraschungen. „Andante und nicht Adagio“ schrieb Mozart in einem Brief an seine Schwester. Die Phrasenlängen des Orchestertutti zu Beginn sind unregelmäßig: 5, 6, 7, 6, 5. Ebenfalls unsicher ist die Tonart: befinden wir uns in G-Dur (wo die erste Kadenz angesiedelt ist) oder C-Dur? Wenn die Solo-Oboe nach der ersten von vielen dramatischen Pausen im sechsten Takt einsetzt, wird die Antwort klar (C-Dur). Der Pianist ist in dieser Szene einer Opera seria die Sopranstimme mit weiten Sprüngen, die





WOLFGANG AMADEUS MOZART

für Mozarts Vokalstil so typisch sind. Nach jeder Pause befinden wir uns in einer anderen Tonart, deutlich abseits des Weges. Während des gesamten Satzes sind Oboe, Flöte und Fagott in ein liebevolles Gespräch miteinander verwickelt und es ist ein besonders köstlicher Moment, wenn das Klavier in Terzen dazutritt. Eine weitere Kadenz von Mozart selbst leitet zurück zum Hauptthema, das von den Bläsern übernommen wird, jedoch mit einer überraschenden Wendung: hier werden wir nach F-Dur geführt, wo der Solist seine letzte Äußerung kundtut.

Obwohl diese Musik uns heutzutage so vertraut ist, ist es wichtig, sich zu verdeutlichen, was für eine Wirkung sie bei der ersten Aufführung gehabt haben muss. Selbst Clara Schumann lernte das G-Dur-Konzert erst kennen, als sie bereits über vierzig war, und auch nur deshalb, weil Brahms es ihr schickte. Sie fand diesen langsamen Satz so bewegend, dass sie sich „der Thränen nicht erwehren“ konnte. In einem Brief an ihn vom 5. Februar 1861 bedauerte sie: „Recht betrübt ist es, daß das Publicum keine Ahnung von der Herrlichkeit dieser Musik hat, [...] während Unsereins die ganze Welt umarmen möchte vor Entzücken, daß es solchen Menschen gegeben.“

Wenn man noch einmal zu Mozarts Haushaltsbuch zurückkehrt, so findet sich dort ein Eintrag, demzufolge er am 27. Mai 1784 für 34 Kreuzer einen Star erworben hatte (im Laufe seines Lebens hatte er zudem einen Hund, ein Pferd und einen Kanarienvogel besessen). Der Vogel erlernte bald das Thema des letzten Satzes, obwohl er dabei eigensinnigerweise eine Pause einfügte und einen Ton erhöhte, was Mozart ebenfalls in dem Haushaltsbuch notierte—zusammen mit dem Kommentar: „Das war schön!“. Der Vogel gehörte drei Jahre lang dem Mozart'schen Haushalt an und als er starb, wurde er mit großer Zeremonie im Garten beigesetzt; Mozart verfasste sogar ein Gedicht zu seinem Andenken.

Das Thema eignet sich ideal für Variationen, und genau die komponierte Mozart—zum ersten Mal in einem Klavierkonzert (zum zweiten und auch letzten Mal schrieb er einen Variationssatz in seinem c-Moll-Konzert, KV 491). Stilistisch handelt es sich um einen französischen Kontretanz mit zwei achttaktigen Phrasen, die jeweils wiederholt werden. Zunächst wird es von den Geigen und der Flöte gespielt und dann vom Klavier in einer verzierten, harmonisch gewagteren Version übernommen. In der zweiten Variation hat das Klavier Triolen als Begleitung zur Melodie, die von den Bläsern gespielt wird, bevor es sie



zusammen mit den Streichern in den Wiederholungen übernimmt. In der dritten Variation wird es komplexer; hier spielen wiederum die Bläser eine prominente Rolle, während die linke Hand des Pianisten besonders flink sein muss. In der vierten Variation geraten wir nach Moll, wo das Orchester sich im Dunklen bewegt. Das Klavier reagiert wiederum mit jenen weiten Sprüngen, die bereits im langsamen Satz vorkamen. Doch so schnell die Dunkelheit erschienen ist, so schnell wird sie mit einer Variation im Fortissimo, zurück in Dur, auch wieder vertrieben, in der das Klavier auftritt, als sei nichts geschehen. Und was kommt dann? Ein Finale, das mit *Presto* überschrieben ist—und wenn der zweite Satz aus einer Opera seria stammte, so kommt dieses direkt aus einer Opera buffa. Die Hörner spielen eine humoristische Rolle, der Pianist imitiert die Tremoli des Orchesters und das Ganze wird zusehends schwungvoller. Die Vogelmelodie tritt noch einmal auf und das Orchester hat schließlich das letzte Wort.

Wenn Mozart 1784 es niemals zugelassen hätte, die Aufführung eines neuen Klavierkonzerts um zwei Monate zu verzögern, so geschah jedoch genau das im Jahre 1791. Das **Klavierkonzert Nr. 27 in B-Dur, KV 595**, sein letztes, wurde am 5. Januar 1791 in das Heft eingetragen, der Öffentlichkeit allerdings erst am 4. März vorgestellt—und dabei handelte es sich lediglich um ein privates Benefizkonzert für den Klarinettenisten Joseph Beer. Warum dieser Unterschied?

Ab 1788 veranstaltete Mozart keine eigenen Konzerte mehr. Vielleicht war er seinem Publikum entwachsen, ebenso wie er Salzburg entwachsen war. Der Verleger Hoffmeister bat ihn, er möge populärer schreiben, sonst könne er seine Werke nicht mehr publizieren, worauf Mozart zurückgab: „Nun, so verdiene ich nichts mehr und hungere, und scher mich doch den Teufel darum!“ Seine Oper *Così fan tutte* wurde 1790 uraufgeführt; es folgten

jedoch nur wenige Aufführungen, da der Kaiser bald darauf starb. Erschwerend hinzu kamen Constanzes häufige Krankheiten und die Tatsache, dass er nur noch zwei Schüler hatte. Der neue Kaiser, Leopold II., war an Musik nicht im Geringsten interessiert und behandelte Mozart mit Geringschätzung.

Zu Beginn des Jahres 1791 sah die Lage allerdings schon viel besser aus und für Mozart fing ein Jahr an, das sich durch besondere Produktivität auszeichnen sollte. Neben dem Klavierkonzert schrieb er eine beträchtliche Anzahl von Tänzen für die Wiener Ball-Saison, Stücke für Orgelwalze und Glasharmonika, ein Streichquintett, die Opern *La clemenza di Tito* und *Die Zauberflöte*, das Klarinettenkonzert, *Ave verum corpus* und schließlich das *Requiem*. Nichts wies darauf hin, dass dies sein letztes Lebensjahr sein würde. Zwar litt er im Frühling unter starken Kopfschmerzen und auch Zahnschmerzen, doch war selbst der Ton seines letzten überlieferten Briefs an seine Frau (Mitte Oktober) optimistisch. Jedoch ist die Stimmung dieses letzten Klavierkonzerts von der des G-Dur-Konzerts, das sieben Jahre zuvor entstanden war, weit entfernt.

In KV 453 beginnen die ersten Geigen allein. In KV 595 beginnen alle Streicher zusammen mit einer pulsierenden, hin und her schwingenden Begleitung. Dann setzen die ersten Geigen mit einer lieblichen Seufzer-Melodie ein, die sich in drei Abschnitte teilt, jedesmal überraschend in der Tonika schließt und zweimal von jenem marschartigen Bläsermotiv (wie es in KV 453 vorkam) unterbrochen wird. Zwar gibt es in diesem Satz Momente der Hochstimmung, doch sind es derer nicht viele und die meisten sind mit Melancholie durchwoben. Eine absteigende Tonleiter erklingt zunächst in Dur, wird dann jedoch in einer gequälten, erniedrigten Version wiederholt. Die Durchführung beginnt mit dem Klavier, das das Thema in der entlegensten Tonart—h-Moll—spielt und sich dann



über C-Dur nach es-Moll bewegt. Diese selbst für Mozart gewagten Modulationen setzen sich in einer Passage fort, wo der Kontrapunkt zwischen Klavier und Bläsern einen Höhepunkt erreicht. In der Überleitung zu der Kadenz (wiederum von Mozart selbst), die normalerweise im Zuständigkeitsbereich des Orchesters liegt, tritt das Klavier hinzu und fügt seinen eigenen, bittersüßen Kommentar an.

Vielleicht gerade aufgrund der ständigen harmonischen Wechsel in diesem ersten Satz gestaltete Mozart das folgende *Larghetto* besonders schlicht. Die absteigende Tonleiter tritt noch einmal auf, ist diesmal aber mit sich im Reinen. Die rechte Hand des Solisten steigt in die Höhe und schwebt über allem anderen mit einer Sehnsucht und Schmerzlichkeit, die alles andere als naiv ist. Der Satz ist mit *alla breve* markiert und, ebenso wie in der Barockmusik, sollte meiner Meinung nach nicht zu langsam genommen werden, da die harmonische Struktur relativ simpel gehalten ist.

Der letzte Satz kann mit demselben Temperament aufgefasst werden (was auch häufig getan wird) wie auch viele andere Finalsätze Mozarts. Ich glaube aber, dass das ein Fehler wäre. Zwar scheint das Thema auf den ersten Blick recht fröhlich zu sein, doch verbirgt sich hier noch sehr viel mehr, unter anderem auch die virtuos

Passagen, die später kommen. Mozart tanzte sehr gern— „Ochelley“ schrieb sogar, dass Constanze sagte, ihr Mann ziehe in Wirklichkeit die Tanzkunst der Musik vor—und dieser Satz muss genau das tun. An einer Stelle kommen mir immer die Tränen und es fröstelt mich geradezu: der Moment, wenn das Orchester sich nach der letzten Kadenz wieder zum Solisten hinzugesellt und das Thema ein letztes Mal gespielt wird. Es ist dies ein wundersamer Augenblick. Wir wissen natürlich, dass Mozart elf Monate, nachdem er dies komponierte, starb. Er war sich dessen nicht bewusst. Aber hatte er vielleicht eine Vorahnung? Wer weiß. Die nächste Komposition, die er nur neun Tage später in seinem Heft verzeichnete, war ein Lied mit dem Titel *Sehnsucht nach dem Frühlinge*, dessen Text bekanntlich folgendermaßen beginnt:

Komm, lieber Mai und mache  
die Bäume wieder grün,  
und lass mir an dem Bache  
die kleinen Veilchen blühn!

Die Musik ist fast dieselbe. Mozart sah dem Frühling entgegen, der sein letzter sein sollte. In diesem, dem letzten seiner großen Klavierkonzerte, hinterließ er uns die wichtigste Botschaft überhaupt.

ANGELA HEWITT © 2013  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



ANGELA HEWITT · HANNU LINTU  
NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

MOZART  
**PIANO**  
CONCERTOS

NO 22 K482

NO 24 K491



hyperion



## CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 13</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 17</i>



# WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

## **Piano Concerto No 22 in E flat major** K482 . . . . . [32'42]

- 1 Allegro . . . . . *cadenza by Paul Badura-Skoda* [13'43]
- 2 Andante . . . . . [8'01]
- 3 Allegro . . . . . *cadenzas by Angela Hewitt* [10'57]

## **Piano Concerto No 24 in C minor** K491 . . . . . [30'36]

- 4 Allegro . . . . . *cadenza by Camille Saint-Saëns* [13'56]
- 5 Larghetto . . . . . [7'18]
- 6 Allegretto . . . . . [9'22]

ANGELA HEWITT piano

NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

HANNU LINTU conductor



**I**N THE LATTER HALF OF 1785 Mozart was working on his opera *The Marriage of Figaro*, which premiered on 1 May the following year. That would be enough for most composers, but not for Mozart. He was at the height of his creative powers, and his popularity in Vienna was second to none. What better way to keep his face before his adoring public than to write a piano concerto? In the space of four months, from December to March, he came up with not just one but three. They are all masterpieces. Between the two piano concertos on this recording—No 22 in E flat major, K482, and No 24 in C minor, K491—appeared the sublime No 23 in A major, K488.

Mozart also badly needed the money. Frequenting the aristocratic circles of his patrons and pupils, appearances needed to be kept up. He had no official appointment at the time so he was having to make a go of it alone. The expense book that he started in February 1784 had passed into Constanze's hands and soon after was abandoned. That was a bad idea since they seemed to have constant debts, clearly living beyond their means. A letter of 20 November 1785 to his Viennese publisher Hoffmeister, finds Mozart pleading for money:

My dearest Hoffmeister!—

I turn to you in my hour of need, begging you to help me out with some money, which I need urgently at this moment.

The best way to bring in money fast was to give a concert. During Advent of 1785 Mozart hurriedly arranged a series of three concerts on 9, 16, and 23 December, for which he had 120 subscribers. The ink was hardly dry on the page when he presented his Piano Concerto No 22 in E flat major, K482, for the first time. There seems to be some confusion as to when the actual premiere took place. He entered it into his catalogue of works on 16 December, and could possibly have played it that day. What is certain is that one of its first performances was given in between acts of the oratorio

*Esther* by his friend Ditters von Dittersdorf, and that at its first major outing the second movement was so appreciated that it had to be encored.

For the first time in the piano concertos Mozart used clarinets—an instrument that became a regular member of orchestras only in the 1780s. On 3 December 1778 Mozart heard them in Mannheim, and wrote to his father: 'Ah, if only we too had clarinets. You can't imagine what a splendid effect a symphony makes with flutes, oboes and clarinets.' When the two concertos on this recording were premiered, it would have been a novelty to hear clarinets figure so prominently.

As is often the case with Mozart, he was capable of writing wildly different pieces at the same time. He managed to pull a lot of different characters out of his sleeve, and they went into his piano concertos as much as they did his operas. If the E flat major Concerto could be characterized as noble and elegant (perhaps akin to the role of the Countess in *Figaro*), then the C minor Concerto is the opposite. A desperate struggle to dispel a feeling of hopelessness does not succeed. Both concertos use trumpets and drums (in No 22 they are not found in the autograph score but only in the parts, though in Mozart's hand). In the E flat major Concerto they add festive colour, but in the C minor they stab at the heart of the drama.

Never in his piano concertos was Mozart more generous with his number of themes than in the opening movement of the **Piano Concerto No 22 in E flat major** K482. The initial fanfare is commented upon by suspensions in the horns and some jumpy bassoons. The second fanfare is answered with the same music but this time by the clarinets and violins, who announce their presence. Now the stage is set, and Mozart gives us a tutti that is resplendent in its orchestral colour. When the soloist enters, it is with a completely new theme, immediately establishing its independence. Wide leaps in the melodic line, so favoured



by Mozart when he wrote for singers, combine with passage-work that must not be merely rattled off. This is certainly one of the most difficult of his concertos to play, but also one in which bravura for its own sake is totally out of place.

Two things deserve special mention in this opening movement: the abrupt change to B flat minor, introduced by rather angry chords in the piano, not long after its initial flourishes; and the, for me, haunting moment in the development section when, after a long passage with tortuous runs, the piano breaks forth with a new melody, breathtakingly beautiful in its serenity, but notable also for its brevity. Its only appearance leads us back masterfully to the recapitulation. One has to be wary of older editions of this piece that leave out two bars (at bar 282), not notated in the autograph but found on an additional page of sketches. I believe they were first published in 1961. I play the cadenza by Paul Badura-Skoda.

What was it that made the Viennese audience demand a repeat of the second movement when they first heard it? Was it their fondness for variation form (used here for only the second—and final—time in a slow movement of a Mozart piano concerto)? Was it the fact that the wind ensemble figures very prominently throughout? Those things probably didn't hurt, but I think it was something more profound than that. As in his first masterpiece in the genre, the Piano Concerto No 9 in E flat major, K271, Mozart chose the key of C minor to express deep sorrow, if not tragedy. The violins add their mutes, and in so doing sound especially anguished when presenting the opening theme. The piano reiterates their plaintive song, embellishing it not just with notes but also with dramatic pauses that make us catch our breath. The variations alternate between major and minor—the first major one given over to the wind ensemble. Back in the minor, whirling figures in the piano give a sense of hopelessness that we also hear in the C minor Concerto. A lovely duet between flute and bassoon, gently

accompanied by the strings, brings some brief respite. The next minor variation opens with an angry orchestra, answered pleadingly by the piano. But what probably did it for that early audience was the coda. Just when all hope seems to have been abandoned, Mozart throws in a dart of sunshine, twice briefly shifting to C major for only one bar. It is a stroke of genius, and it gives me the shivers every time I play this work.

The join into the last movement is also masterful. The finale will be brilliant, yes, but the atmosphere mustn't be shattered immediately. The piano enters quietly with a pulsating orchestral accompaniment, but with a twinkle in the eye for sure. When the full orchestra takes up the hunting-song theme, we can only smile. Still I feel that even in the piano's next entry, the sadness of the middle movement hasn't quite disappeared. Soon, however, things simply get far too busy to be sad. Even Mozart was too busy to write out all the notes. For eleven bars in this movement he only puts in a bare outline, leaving the rest to be filled in by the performer.

Another similarity with the earlier E flat major Concerto, No 9, comes when Mozart interrupts the frolics with a minuet, in this case, an *Andantino cantabile*. I love what Michael Steinberg writes about this moment: 'It suggests the Countess from the end of *Figaro*, drawing from her reservoir of immeasurable grace to forgive her philandering husband.' Pizzicati from the violins, imitated by the piano, lead to a sorrowful passage that, via a short cadenza, get us back into the movement proper. Everything goes as one might expect until the coda where, in another stroke of genius, the piano comes in with a little tease before letting the orchestra finish. In the finale I play my own cadenzas.

If the Viennese public was charmed by K482, then they must have been shattered by the **Piano Concerto No 24 in C minor** K491. The premiere is thought to have taken



HANNU LINTU AND ANGELA HEWITT DURING THE RECORDING SESSIONS  
Photograph © Fred Cattroll

place on 7 April 1786, two weeks after Mozart completed it. Nothing is known about this concert, except that it was in the Burgtheater in Vienna (where three of his operas were also premiered), that the box office receipts went to him, and that it turned out to be his last major public appearance as soloist. We do know that Beethoven, upon hearing this concerto in the company of his friend Cramer, exclaimed: 'Ah, we shall never be able to do anything like that!'

What makes this piece so different from Mozart's other piano concertos? For one thing, the orchestra is large (this is the only Mozart piano concerto with both oboes and clarinets). For this piece Mozart used a rare type of paper

ruled with sixteen staves. The autograph is in the collection of the Royal College of Music in London and is available in facsimile. It is nothing short of astonishing. In every way it reflects the unrest he must have felt at the time. His usual neatness has gone, and the autograph contains the earliest sketches right through to the final revisions, all rolled into one, with numerous crossings out and even funny little self-portraits to lead one to passages that got misplaced. Mozart wrote out the solo part (sometimes only abbreviated) after the rest and he ran out of space, having to write it in the staves for the trumpets and timpani. At one point in the slow movement, where the piano clashes with the winds, there is an obvious mistake.





The opening theme of the first movement uses all twelve tones of the scale. The time signature of  $\frac{3}{4}$  is uncommon (it's also used in K449, but the feeling could not be more different). The rhythm of the chaconne, as Paul Badura-Skoda points out, is prominent. (There must be something linking C minor to unison writing. This concerto starts in unison as does Mozart's C minor Piano Sonata K457, the C minor Fantasy K475, Beethoven's Piano Concerto No 3, and the last movement of Beethoven's Piano Sonata Op 10, No 1.) In K491 the contours of the opening melody drag us downwards into despair. All of the themes Mozart uses in the first movement are somehow related to this opening material. They never escape it. Interestingly, though, the piano never openly states this main theme, but enters with its own lament (again using those wide leaps). The passage-work (not least in the remarkable coda) is all in a whirl, reflecting a feeling of hopelessness.

Having struggled so much with writing this work down, it is not surprising that Mozart didn't leave us a cadenza. It is not at all easy to find one that suits. There are many in existence for this Concerto, but from the time I learned it when I was barely in my twenties I always favoured one I had heard (uncredited) on a recording with Robert Casadesus and George Szell. Having done some further research I found that this was actually by Camille Saint-Saëns (himself a huge champion of Mozart, and probably the first person ever to perform the complete cycle in concert). I have taken the liberty of making some slight changes to adjust it to my taste.

Mozart began the second movement but only wrote three bars before he changed his mind. It is interesting to see his first thoughts—a melody with more frills than the one he finally gave us. There is nowhere to hide in this drastically simple tune, first stated by the piano and then repeated like a chorus by the orchestra. When the piano continues its

song, accompanied by the orchestra, a huge amount of emotion lies behind the apparently simple notes. The movement is in rondo form, and the episodes—the first in C minor, the second in A flat major—are given to the winds and then embellished by the piano and strings. A beautiful coda rounds off the movement.

Another rondo was out of the question, so instead Mozart turned to variation form for the finale. The tune could easily be completely gloomy if it wasn't for the grace notes in the sixth and seventh bars. Most people see this as a march. I think it begins more like a sinister dance with its *alla breve* time signature. There's still something of the Baroque in Mozart's inspiration. The first two variations get increasingly busy, with whirling figures in the piano part. These come to the fore in the third variation (which is indeed march-like) in which the second violins have their moment. The change to A flat major in the fourth variation brings with it an abrupt change of mood. That part has always sounded to me as though some street musicians suddenly enter the scene, passing by the window, blissfully unaware of any tragic feelings. The fifth variation is amazing: beautiful counterpoint in the piano; then the scales in the left hand which we heard before in the second violins combine with the march-like rhythm in the right hand. C major enters for the sixth variation and tempts us into thinking the piece might end happily. It doesn't. The original theme returns with interjections from the piano and winds. It builds up to a pause, and what I think should be a brief cadenza. This one is from that same Casadesus/Szell recording, but I have not been able to identify its composer. For the last variation, Mozart changes to  $\frac{6}{8}$ —a time signature for the dance, if ever there was one. The piano begins, hesitatingly. The orchestra then joins in what becomes a whirling *danse macabre*, tormenting the soul until the very end.

ANGELA HEWITT © 2014



*Also available*

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

**Piano Concertos Nos 6, 8 & 9**

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

*CDA67840 compact disc and download*

‘Some magical Mozart here from Angela Hewitt, who directs the Orchestra da Camera di Mantova with aplomb, zest, and most of all, style’

*(International Piano)* ‘Judging from this first example, it’s going to be a journey as revelatory as her exploration of all the major keyboard works of Bach ... It’s going to be a thrilling ride’  
*(The Observer)*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Piano Concertos Nos 17 & 27**

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

HANNU LINTU conductor

*CDA67919 compact disc and download*

‘The Andante of K453 evokes the finest in Hewitt, its trajectory exposed through pathos and proud gesture, the pauses treated as silences to generate expectancy for daring harmonic modulations. That’s model musicianship’ *(Gramophone)* ‘The success of her performances of K595 and the G major, K453, rests in part on Hewitt’s feeling for Mozart’s remarkable harmonic and tonal range in both works ... a brilliant performance all round’ *(International Record Review)* ‘A Mozart release to cherish’ *(The Daily Telegraph)*

ANGELA HEWITT  
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART  
PIANO  
CONCERTOS

NO 6 K238 · NO 8 K246  
NO 9 K271



hyperion

ANGELA HEWITT · HANNU LINTU  
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART  
PIANO  
CONCERTOS

NO 17 K453  
NO 27 K595



hyperion



## ANGELA *Hewitt*

One of the world's leading pianists, Angela Hewitt appears in recital and with major orchestras throughout Europe, the Americas and Asia. Her career has been established at the highest level, not least through her award-winning recordings for Hyperion. She is especially renowned for her recordings of all the major keyboard works of Bach, described as 'one of the record glories of our age'. Her large discography also includes solo recordings of Couperin, Rameau, Beethoven, Chopin, Schumann, Chabrier, Granados, Fauré, Debussy, Ravel and Messiaen, as well as concertos by Mozart and Schumann.

Born into a musical family, Angela Hewitt began her piano studies at the age of three, performing in public at four and a year later winning her first scholarship. At the age of nine she gave her first recital at Toronto's Royal Conservatory of Music and later studied at the University of Ottawa with French pianist Jean-Paul Sévilla. Winning First Prize in the 1985 Toronto International Bach Piano Competition launched her international career.

Angela Hewitt appears all over the world in many of the most prestigious concert halls from Carnegie Hall in New York to the Sydney Opera House. Her festival appearances include Lucerne, Verbier, Osaka, Prague, Lincoln Center and the BBC Proms, to name but a few. Her own annual Trasimeno Music Festival takes place each summer in Umbria, Italy, and features international artists as well as recitals, chamber music, and concertos from Hewitt herself. Communication with her audience is important to her, and has resulted in a huge fan base throughout the world. Her masterclasses, writings on music and booklet notes for her recordings are all hugely popular.

In 2003 Angela Hewitt was awarded the first ever BBC Radio 3 Listeners' Award (Royal Philharmonic Society Awards). She was made an Officer of the Order of Canada in 2000, and awarded an OBE in the Queen's Birthday

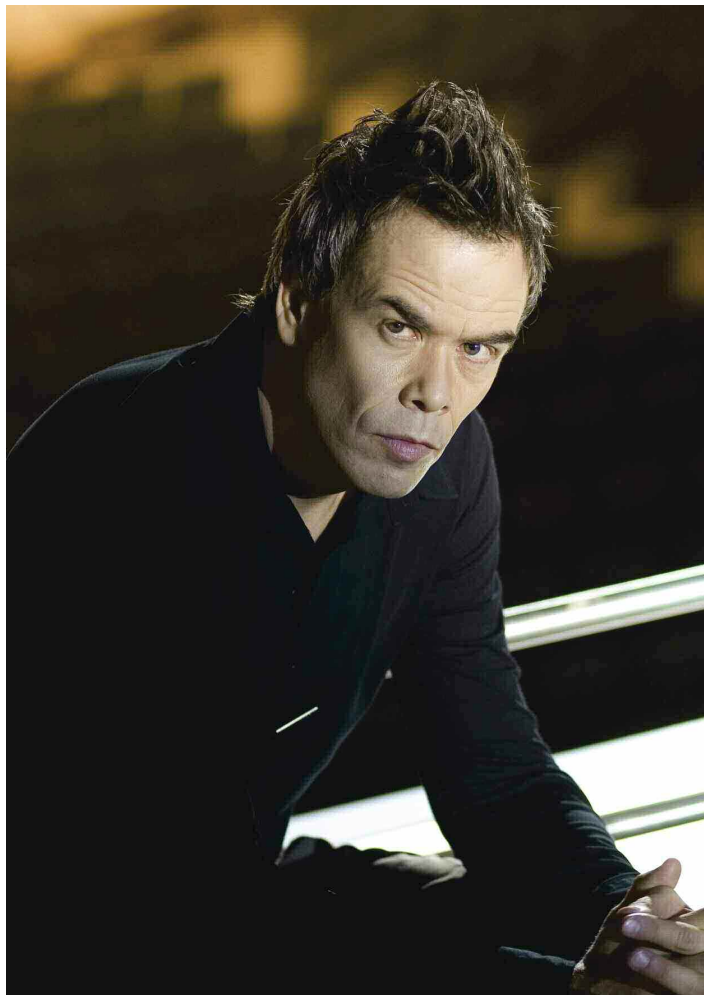


© Bernd Eberle

Honours in 2006. In the same year she was voted *Gramophone's* 'Artist of the Year'. Her 2007–2008 Bach World Tour was devoted to performances of the complete *Well-Tempered Clavier* in major cities on six continents. A special DVD lecture-recital entitled 'Bach Performance on the Piano' was released by Hyperion to coincide with this tour (DVDA68001).

## HANNU *Lintu*

© Sini Pennanen



Hannu Lintu is Chief Conductor of the Finnish Radio Symphony Orchestra, having previously spent a year as Chief Guest Conductor. Previously he has held the positions of Artistic Director and Chief Conductor of the Tampere Philharmonic Orchestra, Principal Guest Conductor of the RTÉ National Symphony Orchestra in Dublin, Chief Conductor of the Turku Philharmonic Orchestra and Artistic

Director of the Helsingborg Symphony Orchestra. He also works regularly with the Avanti! Chamber Orchestra and was Artistic Director of its Summer Sounds festival in 2005. He has made recordings for Ondine, Alba, Naxos, Ricordi, Claves and Danacord, as well as for Hyperion.

In addition to conducting the leading Finnish orchestras, Hannu Lintu has made guest appearances with the Radio Orchestras of Berlin, Paris, Frankfurt, Stuttgart, Amsterdam and Madrid, with a number of orchestras in North and South America (such as the Toronto, Houston, Baltimore, Cincinnati, Pittsburgh and St Louis Symphony Orchestras, and the Los Angeles Philharmonic at the Hollywood Bowl), in Asia (Tokyo and Kuala Lumpur) and Australia (the Sydney and Melbourne Symphony Orchestras among others).

Hannu Lintu studied the piano and cello first at the Turku Conservatory in his native Finland and later at the Sibelius Academy. In 1992 he also entered the Sibelius Academy's conducting class taught by Jorma Panula, Eri Klas and Ilja Musin. He has further been tutored by, among others, Myung Whun Chung at the Music Academy Siena. Winner of the Nordic Conducting Competition in Bergen in 1994, he graduated from the Sibelius Academy in spring 1996. His recordings for Hyperion include a disc of cello concertos by Schumann, Dietrich, Gernsheim and Volkmann with Alban Gerhardt, and Schumann's works for piano and orchestra and Mozart concertos with Angela Hewitt.







## NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

Canada's National Arts Centre Orchestra was formed in 1969 as the resident orchestra of the then newly opened National Arts Centre in Ottawa. Mario Bernardi was its founding conductor, and their subsequent music directors were Franco Mannino, Gabriel Chmura and Trevor Pinnock.

Under the direction of the renowned conductor—violinist—violist Pinchas Zukerman, the NAC Orchestra continues to draw accolades both abroad and at its home in Ottawa, where it gives over one hundred performances a year. In addition to this full subscription season, the orchestra tours throughout Canada and around the world. As a Canadian cultural ambassador, the ensemble has visited 129 cities internationally, including in the United Kingdom, Russia, Mexico, Japan and Israel. The orchestra's historic tour of China in 2013 included over eighty education activities in addition to public concerts. A tour of the United Kingdom in 2014, built around the centenary of the outbreak of the First World War, commemorates the historic and ongoing bond between Canada and the UK.

The NAC Orchestra has forty recordings to its name, six of which are with Pinchas Zukerman: Haydn, Vivaldi, Beethoven, Schubert and two of Mozart (including, as well as orchestral music, recordings of flute quartets and string quintets). The commissioning of original Canadian works has always been an important part of the National Arts Centre's mandate with over one hundred works commissioned to date.

*[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)*

*Thank you for  
purchasing this  
Hyperion recording—  
we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely  
available on our website  
for your personal use only.

*Please respect our  
copyright and the  
intellectual property of  
our artists and writers—  
do not upload or  
otherwise make  
available for sharing  
our booklets, ePubs  
or recordings.*

*hyperion*



Recorded in the National Arts Centre, Ottawa, on 18–20 July 2013  
Recording Engineer ROBERT-ERIC GASKELL  
Assistant Recording Engineer CHRIS JOHNS  
Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF  
Piano FAZIOLI  
Piano Technician DON CÔTÉ  
Booklet Editor TIM PARRY  
Executive Producer SIMON PERRY  
© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV  
Front photograph of Angela Hewitt by Bernd Eberle

---

All Hyperion and Helios recordings may be purchased over the internet at

**[www.hyperion-records.co.uk](http://www.hyperion-records.co.uk)**

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

---

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



## MOZART *Concertos pour piano n<sup>os</sup> 22 & 24*



**L**A SECONDE MOITIÉ DE L'ANNÉE 1785 trouva Mozart attelé à son opéra *Le Mariage de Figaro*, créé le 1<sup>er</sup> mai 1786. La plupart des compositeurs s'en seraient contentés. Pas Mozart. Il était alors au summum de sa créativité et connaissait à Vienne une popularité sans pareille. Et quel meilleur moyen de préserver son prestige aux yeux de son public en adoration que d'écrire un concerto pour piano ? En l'espace de quatre mois, de décembre à mars, Mozart en conçut non pas un, mais trois. Tous des chefs-d'œuvre. Entre les deux concertos pour piano enregistrés ici—les n<sup>o</sup> 22 en mi bémol majeur K482 et n<sup>o</sup> 24 en ut mineur K491—parut le sublime n<sup>o</sup> 23 en la majeur K488.

C'est que Mozart avait aussi un cruel besoin d'argent. Habitué des cercles aristocratiques de ses mécènes et élèves, il était tenu de sauver les apparences. Et comme il n'avait alors pas de fonction officielle, il lui fallait bien réussir par lui-même. Le cahier de dépenses qu'il avait entamé en février 1784 avait été repris par Constanze puis bien vite abandonné. Mauvaise idée, car ils paraissaient constamment endettés, vivant manifestement au-dessus de leurs moyens. Dans une lettre du 20 novembre 1785 adressée à son éditeur viennois Hoffmeister, Mozart implore de l'argent :

Mon très cher Hoffmeister !

Je me tourne vers vous en ces temps de besoin, en vous priant de me dépanner avec un peu d'argent, dont j'ai un pressant besoin en ce moment.

Le meilleur moyen de faire rentrer rapidement de l'argent, c'était de donner un concert. Pendant l'Avent de 1785, Mozart organisa en hâte une série de trois concerts (les 9, 16 et 23 décembre), pour lesquels il eut cent vingt souscripteurs. L'encre de la partition était à peine sèche quand il présenta pour la première fois son Concerto pour piano n<sup>o</sup> 22 en mi bémol majeur K482. Une certaine

confusion semble entourer la véritable date de création de cette œuvre qu'il entra dans son catalogue le 16 décembre, jour où il put fort bien la jouer. Une chose est sûre : l'une des premières fois où il la fit entendre, ce fut entre des actes de l'oratorio *Esther* de son ami Ditters von Dittersdorf et, lors de sa première grande exécution, le second mouvement fut tellement apprécié qu'il dut être bissé.

Pour la première fois dans un concerto pour piano, Mozart utilisa des clarinettes—un instrument qui ne s'invita pas régulièrement avant les années 1780. Le 3 décembre 1778, après en avoir entendu à Mannheim, il avait écrit à son père : « Ah, si seulement on avait, nous aussi, des clarinettes. Tu ne peux pas imaginer l'effet splendide d'une symphonie avec des flûtes, des hautbois et des clarinettes. » À leur création, nos deux concertos durent faire figure de nouveautés, avec leurs clarinettes tellement saillantes.

Comme souvent, Mozart sut écrire en même temps des pièces fort diverses et parvint à sortir de sa manche une grande variété de caractères, qui se retrouvèrent autant dans ses concertos pour piano que dans ses opéras. Le Concerto en mi bémol majeur est, si l'on veut, majestueux et élégant (peut-être apparenté au rôle de la Comtesse dans *Figaro*), tout le contraire du Concerto en ut mineur, où se mène une lutte désespérée pour dissiper un sentiment de désespoir, en vain. Tous deux utilisent des trompettes et des timbales (dans le n<sup>o</sup> 22, on ne les trouve pas sur la partition autographe, mais juste sur les parties, qui sont toutefois de la main de Mozart). Dans le Concerto en mi bémol majeur, ces instruments ajoutent une couleur festive, mais dans celui en ut mineur, ils frappent au cœur du drame.

Jamais dans ses concertos pour piano, Mozart n'offrit davantage de thèmes que dans le mouvement inaugural de son **Concerto pour piano n<sup>o</sup> 22 en mi bémol majeur** K482. Des suspensions aux cors et des bassons nerveux commentent la première fanfare. La seconde reçoit pour



réponse la même musique, mais aux clarinettes et aux violons, qui annoncent leur présence. Maintenant que le décor est planté, Mozart nous propose un tutti d'une resplendissante couleur orchestrale. Et lorsque le soliste fait son entrée, c'est avec un thème complètement neuf, instaurant d'emblée son indépendance. De larges sauts dans la ligne mélodique, de ces sauts si chers à Mozart quand il écrit pour les chanteurs, se mêlent à des passages qu'il ne faut pas se contenter de débiter à toute allure. C'est assurément là un des concertos mozartiens les plus difficiles à jouer, mais aussi un de ceux où la bravoure pour la bravoure n'est absolument pas de mise.

Deux choses méritent d'être signalées dans ce mouvement d'ouverture : la brusque transition en si bémol mineur, introduite par des accords pianistiques plutôt emportés, peu après les fioritures liminaires ; et le moment qui est, pour moi, entêtant, quand, dans le développement, après un long épisode aux passages rapides tortueux, le piano surgit avec une nouvelle mélodie d'une sérénité désarmante de beauté, mais qui vaut aussi par sa brièveté. Son unique apparition nous ramène magistralement à la réexposition. Il faut se montrer prudent avec les vieilles éditions qui omettent deux mesures (à la mesure 282), non notées sur l'autographe mais présentes sur une page d'esquisses supplémentaire. Je crois qu'elles furent publiées pour la première fois en 1961. Je joue la cadence de Paul Badura-Skoda.

Pourquoi le public viennois a-t-il demandé qu'on bisse le second mouvement après l'avoir entendu pour la première fois ? À cause de sa tendresse pour la forme variation (utilisée ici pour la seconde et dernière fois dans un mouvement lent de concerto pour piano mozartien) ? Ou bien était-ce les vents absolument saillants de bout en bout ? Un peu des deux, sûrement, mais je pense qu'il y a eu quelque chose de plus profond que tout cela. Comme dans son premier chef-d'œuvre du genre, le Concerto pour

piano n° 9 en mi bémol majeur K271, Mozart élit la tonalité d'ut mineur pour dire la profonde tristesse, voire la tragédie. Les violons ajoutent leurs sourdines, d'où ce son particulièrement angoissé dans leur présentation du thème inaugural. Le piano réitère leur chant plaintif, orné de notes mais aussi de pauses tragiques qui nous font retenir notre souffle. Les variations alternent entre majeur et mineur — la première, en majeur, est confiée aux vents. De retour en mineur, de tourbillonnantes figures pianistiques exhalent la même désespérance que dans le Concerto en ut mineur. Un charmant duo entre la flûte et le basson, doucement accompagné par les cordes, apporte un bref répit. La variation suivante, en mineur, s'ouvre sur un orchestre irrité, auquel répond un piano suppliant. Mais ce qui frappa le premier public, ce fut probablement la coda. Au moment même où tout espoir semble avoir été abandonné, Mozart darda un rayon de soleil, passant brièvement par deux fois à ut majeur, le temps d'une seule mesure. C'est un coup de génie, qui me donne des frissons à chaque fois que je joue cette œuvre.

La jonction avec le dernier mouvement est, elle aussi, magistrale. Oui, le finale promet d'être brillant, mais il ne faut pas d'emblée faire voler l'atmosphère en éclats. Le piano entre paisiblement, avec un accompagnement orchestral battant, mais l'œil pétillant, c'est sûr. Quand l'orchestre au complet reprend le thème de la chanson de chasse, on ne peut que sourire. Pourtant, je sens que, même à l'entrée suivante du piano, la tristesse du mouvement central n'a pas totalement disparu. Mais bientôt, les choses s'affairent tout simplement bien trop pour verser dans la tristesse. Même Mozart était trop affairé à consigner toutes les notes. De ce mouvement, il ne nous livre que onze mesures d'un contour dépouillé, laissant à l'interprète le soin de combler le reste.

Une autre similitude avec le Concerto en mi bémol majeur, antérieur, survient quand Mozart interrompt les



badineries par un menuet, en l'occurrence un *Andantino cantabile*. J'adore ce que Michael Steinberg écrit à son propos : « Cela fait penser à la Comtesse, à la fin de *Figaro*, puisant dans ses réserves de grâce incommensurable pour pardonner à son mari coureur de jupons. » Des pizzicati aux violons, imités par le piano, conduisent à un passage affligé qui, via une courte cadence, nous ramène au mouvement proprement dit. Tout se déroule comme attendu jusqu'à la coda où, dans un nouveau coup de génie, le piano arrive un peu pour rire avant de laisser l'orchestre terminer. Dans le finale, je joue mes propres cadences.

Si le public viennois fut charmé par le concerto K482, il dut être bouleversé par le **Concerto pour piano n° 24 en ut mineur** K491 créé, pense-t-on, le 7 avril 1786, deux semaines après que Mozart en eut achevé la partition. De ce concert, on sait seulement qu'il eut lieu au Burgtheater de Vienne (où trois opéras mozartiens furent également créés) et que les recettes du guichet revinrent à Mozart, dont ce fut la dernière grande apparition publique en tant que soliste. Ce qu'on sait aussi, c'est que Beethoven, entendant ce concerto en compagnie de son ami Cramer, s'exclama : « Ah, on ne sera jamais capable de faire quelque chose comme ça ! »

En quoi cette œuvre est-elle si différente des autres concertos pour piano mozartiens ? D'abord, l'orchestre est imposant (c'est le seul concerto pour piano de Mozart avec et hautbois et clarinettes). Pour l'écrire, Mozart utilisa un type de papier rare, réglé à seize portées. L'autographe, qui appartient à la collection du Royal College of Music de Londres, est disponible en fac-similé. Il ne laisse pas d'étonner. On y lit partout la nervosité que Mozart dut ressentir en le rédigeant : il n'est pas soigné comme à l'ordinaire et renferme tout, des premières esquisses aux dernières révisions, avec quantité de biffures et même de drôles de petits autoportraits qui guident vers les passages

mal placés. Mozart nota la partie solo (parfois seulement en abrégé) après la pause et, à court de place, dut se rabattre sur les portées des trompettes et des timbales. À un endroit du mouvement lent, là où le piano dissone avec les vents, il y a une erreur flagrante.

Le thème d'ouverture du premier mouvement utilise les douze tons de la gamme. Le signe de la mesure à  $\frac{3}{4}$  est rare (on le retrouve dans K449, mais l'impression ne saurait être plus différente). Le rythme de la chaconne est, pour rejoindre Paul Badura-Skoda, prégnant. (Il doit exister un lien entre ut mineur et l'écriture à l'unisson. Car c'est à l'unisson que ce concerto démarre, comme la Sonate pour piano en ut mineur K457 et la Fantaisie et ut mineur K475, sans oublier le Concerto pour piano n° 3 et le dernier mouvement de la Sonata pour piano op.10 n° 1 de Beethoven.) Dans K491, les contours de la mélodie inaugurale nous plongent dans le désespoir. Tous les thèmes du premier mouvement sont, d'une manière ou d'une autre, affiliés à ce matériau liminaire. Aucun n'y échappe. Chose intéressante, pourtant, le piano n'énonce jamais ouvertement ce thème principal, mais entre avec sa propre lamentation (recourant, là encore, à de larges sauts). Le passage (ne serait-ce que dans la remarquable coda) n'est que tourbillon, signe de désespoir.

Guère surprenant que Mozart, après avoir tant bataillé pour écrire cette œuvre, ne nous ait pas laissé de cadence. Il n'est pas du tout évident d'en trouver une qui convienne. Il en existe beaucoup mais, depuis que j'ai appris ce Concerto, vers mes vingt ans, j'en ai toujours privilégié une (non attribuée) que j'avais entendue sur un enregistrement avec Robert Casadesus et George Szell. Des recherches plus poussées m'ont permis de découvrir qu'elle était en réalité de Camille Saint-Saëns (immense apôtre de Mozart, il fut probablement le premier à avoir jamais interprété tout le cycle en concert). J'ai pris la liberté de la modifier légèrement pour l'adapter à mon goût.



Mozart commença le deuxième mouvement mais il n'en avait pas écrit trois mesures qu'il se ravisa. Il est intéressant de regarder son premier jet—une mélodie plus enjolivée que la version finale. Il n'y a nulle part où se cacher dans cette mélodie d'une simplicité radicale, exposée au piano puis reprise, tel un chœur, par l'orchestre. Quand le piano poursuit son chant, escorté par l'orchestre, une immense émotion est tapie derrière les notes en apparence simples. Le mouvement est de forme rondo et les épisodes—le premier en ut mineur, le second en la bémol majeur—sont confiés aux vents avant d'être embellis par le piano et les cordes. Une splendide coda clôt le mouvement.

Un autre rondo étant exclu, Mozart se tourna, pour le finale, vers la forme variation. Sans les notes d'agrément des sixième et septième mesures, la musique pourrait facilement verser dans une totale noirceur. La plupart des gens y voient une marche. Pour moi, elle part davantage comme une danse sinistre, avec son signe de la mesure *alla breve*. Il reste quelque chose de baroque dans l'inspiration mozartienne. Les deux premières variations s'animent toujours plus, avec de tourbillonnantes figures pianistiques. Celles-ci sont au premier plan dans la troisième variation (dans le caractère d'une marche, de fait), où les seconds

violons ont leur moment. Dans la quatrième variation, avec le passage au la bémol majeur, le climat change du tout au tout. Cette partie m'a toujours fait l'impression de musiciens de rue surgissant dans le décor, défilant à la fenêtre, dans la plus parfaite ignorance de tout sentiment tragique. La cinquième variation est stupéfiante : au piano, un merveilleux contrepoint ; puis les gammes à la main gauche, qu'on entend d'abord aux seconds violons, amalgamées au rythme *alla marcia* à la main droite. Ut majeur fait son entrée pour la sixième variation et nous fait accroire que la pièce pourrait connaître une fin heureuse. Il n'en est rien. Le thème original revient, avec des interruptions au piano et aux vents. L'épisode prend corps jusqu'à une pause et jusqu'à ce qui, je pense, devrait être une courte cadence. Elle provient du même enregistrement Casadesus/Szell, mais je ne suis pas parvenue à en identifier le compositeur. Pour la dernière variation, Mozart passe à  $\text{g}$ —un signe de la mesure pour la danse, s'il en fut. Le piano part, hésitant. Puis l'orchestre le rejoint dans ce qui devient une tournoyante danse macabre, bourrelant l'âme jusqu'à la toute fin.

ANGELA HEWITT © 2014  
Traduction HYPERION



**I**N DER ZWEITEN HÄLFTE DES JAHRES 1785 arbeitete Mozart an seiner Oper *Die Hochzeit des Figaro*, die am 1. Mai des folgenden Jahres uraufgeführt wurde. Die meisten Komponisten wären damit ausgelastet gewesen, nicht jedoch Mozart. Er befand sich auf dem Höhepunkt seiner schöpferischen Kräfte und seine Popularität in Wien war unerreicht. Wie hätte er also sein ihn anbetendes Publikum besser zufriedenstellen können als mit einem neuen Klavierkonzert? Innerhalb von vier Monaten, zwischen Dezember und März, komponierte er nicht nur eins, sondern drei. Und alle drei sind Meisterwerke. Zwischen den beiden hier vorliegenden Klavierkonzerten—Nr. 22 in Es-Dur, KV 482, und Nr. 24 in c-Moll, KV 491—erschien das herrliche A-Dur-Konzert Nr. 23, KV 488.

Mozart befand sich zudem in finanziellen Nöten. Er bewegte sich in den aristokratischen Zirkeln seiner Gönner und Schüler und musste den Schein wahren. Er hatte zu der Zeit keine feste Anstellung und musste also selbstständig für seinen Unterhalt sorgen. Das Ausgaben-Heft, das er im Februar 1784 begonnen hatte, war an Constanze weitergereicht und bald darauf aufgegeben worden. Das war nicht klug, da die beiden offenbar ständig Schulden hatten und über ihre Verhältnisse lebten. In einem Brief vom 20. November 1785 an seinen Wiener Verleger Hoffmeister bittet Mozart um Hilfe:

Lieber Hoffmeister!

Ich nehme meine Zuflucht zu Ihnen und bitte Sie mir unterdessen mit etwas Geld beizustehen, da ich es in diesem Augenblick sehr nothwendig brauche.

Die einfachste und schnellste Einnahmequelle für Mozart war es, Konzerte zu geben. Im Advent 1785 arrangierte er mit Eile eine Reihe von drei Konzerten am 9., 16. und 23. Dezember, für die er 120 Subskribenten hatte. Die Tinte war kaum trocken, als er sein 22. Klavierkonzert in Es-Dur, KV 482, erstmals vorlegte. Es ist nicht ganz klar, wann die

tatsächliche Uraufführung stattfand. Er trug es am 16. Dezember in sein Werkverzeichnis ein und spielte es möglicherweise am selben Tag. Sicher wissen wir jedoch, dass eine der ersten Aufführungen des Werks zwischen den Akten des Oratoriums *Esther* von seinem Freund Ditters von Dittersdorf gegeben wurde, und dass bei der ersten größeren Aufführung der zweite Satz so gut ankam, dass er wiederholt werden musste.

Zum ersten Mal in den Klavierkonzerten setzt Mozart hier Klarinetten ein—ein Instrument, das sich erst in den 1780er Jahren zu einem regulären Orchestermittglied entwickelte. Am 3. Dezember 1778 hatte Mozart sie in Mannheim gehört und an seinen Vater geschrieben: „Ach wenn wir nur auch Klarinette hätten! Sie glauben nicht, was eine Sinfonie mit Flöten, Oboen und Klarinetten für einen herrlichen Effect macht.“ Als die beiden hier eingespielten Klavierkonzerte uraufgeführt wurden, war es noch eine Novität, Klarinetten an so prominenter Stelle zu hören.

Wie es bei Mozart so oft der Fall ist, konnte er völlig unterschiedliche Stücke gleichzeitig schreiben. Dabei gelang es ihm, viele verschiedene Charaktere aus dem Ärmel zu schütteln, die dann ebenso in seine Klavierkonzerte wie in seine Opern kamen. Wenn sein Es-Dur-Konzert als nobel und elegant beschrieben werden kann (möglicherweise ähnlich der Rolle der Gräfin Almaviva in *Figaros Hochzeit*), so handelt es sich beim c-Moll-Konzert um das Gegenteil. Ein verzweifelt Ringen, das ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit zerstreuen soll, sein Ziel jedoch nicht erreicht. In beiden Konzerten kommen Pauken und Trompeten zum Einsatz (im Falle von Nr. 22 sind sie nicht in der autographen Partitur, sondern nur in den Stimmen notiert, allerdings in Mozarts Handschrift). Im Es-Dur-Konzert sorgen sie für festliche Klangfarben, während sie im c-Moll-Konzert mitten in das Drama zielen.





In keinem seiner Klavierkonzerte präsentiert Mozart so viele Themen wie im Eröffnungssatz des **Klavierkonzerts Nr. 22 in Es-Dur** KV 482. Die Fanfarenfigur zu Beginn wird von Vorhalten der Hörner und sprunghaften Fagotten kommentiert. Die zweite Fanfare wird von denselben Motiven beantwortet, doch diesmal sind es die Klarinetten und Geigen, die ihre Anwesenheit bekunden. Damit ist die Bühne bereit und Mozart lässt ein Tutti in strahlenden Orchesterfarben erklingen. Der Solist setzt mit einem völlig neuen Thema ein und macht damit sofort seine Unabhängigkeit geltend. Hier sind weite Sprünge in der melodischen Linie, die Mozart auch sehr gerne einsetzte, wenn er für Sänger schrieb, mit virtuosen Passagen kombiniert, die nicht einfach abgespult werden dürfen. Spieltechnisch ist dies eines seiner schwierigsten Konzerte, allerdings wäre Bravour nur um der Bravour willen hier völlig fehl am Platze.

Bei diesem ersten Satz sollte auf zwei Stellen extra eingegangen werden—der abrupte Wechsel nach b-Moll, der von recht zornigen Akkorden des Klaviers nicht lang nach dessen Anfangsgesten eingeleitet wird, und der—für mich—unvergessliche Moment in der Durchführung, wo nach einer langen Passage mit sich windenden Läufen das Klavier mit einer neuen Melodie hereinbricht, die in ihrer Abgeklärtheit atemberaubend schön, aber auch bemerkenswert kurz gehalten ist. Ihr einmaliges Auftreten leitet in meisterhafter Weise in die Reprise hinüber. Ältere Ausgaben, in denen zwei Takte ausgelassen sind (bei Takt 282) sind mit Vorsicht zu genießen; zwar finden sich diese Takte nicht im Autograph, wohl aber auf einer separaten Seite mit Skizzen. Meines Wissens wurden sie erstmals 1961 veröffentlicht. Ich spiele die Kadenz von Paul Badura-Skoda.

Was genau veranlasste das Wiener Publikum dazu, eine Wiederholung des zweiten Satzes zu verlangen, als es ihn erstmals hörte? Lag es an der besonderen Beliebtheit der Variationenform (die hier zum zweiten, und letzten, Mal

im langsamen Satz eines Mozart'schen Klavierkonzerts zum Einsatz kam)? Lag es an der Tatsache, dass das Bläserensemble durchweg sehr prominent in Erscheinung tritt? Sicherlich trugen diese Dinge dazu bei, doch ging es hierbei meiner Ansicht nach um etwas Tiefgründigeres. Wie in seinem ersten Meisterstück in diesem Genre, das Klavierkonzert Nr. 9 in Es-Dur, KV 271, wählte Mozart die Tonart c-Moll, um tiefe Trauer, wenn nicht sogar Tragik auszudrücken. Die Geigen spielen mit Dämpfern und klingen damit besonders gepeinigt, wenn sie das Anfangsthema vorstellen. Das Klavier wiederholt ihr Klagelied und schmückt es nicht nur mit Tönen, sondern auch mit dramatischen Pausen aus, die den Hörern den Atem verschlagen. Die Variationen alternieren zwischen Dur und Moll—die erste Durvariation ist dem Bläserensemble gegeben. Zurück in Moll verleihen die wirbelnden Klavierfiguren der Musik jene Hoffnungslosigkeit, die auch aus dem c-Moll-Konzert herauszuhören ist. Ein wunderschönes Duett für Flöte und Fagott mit sanfter Streicherbegleitung sorgt für eine kurze Atempause. Die nächste Mollvariation beginnt mit einem zornigen Orchester, worauf das Klavier mit Bitten reagiert. Jenes erste Publikum war aber wahrscheinlich am meisten von der Coda beeindruckt. Just, wenn alle Hoffnung aufgegeben zu sein scheint, lässt Mozart einen Sonnenstrahl aufleuchten und wechselt zweimal kurz für nur einen Takt nach C-Dur. Dieser Geniestreich ergreift mich jedes Mal, wenn ich dieses Werk spiele.

Der Übergang in den letzten Satz ist ebenfalls meisterhaft. Das Finale ist brillant, durchaus, aber die Atmosphäre darf nicht sofort zerschmettert werden. Das Klavier setzt leise mit einer pulsierenden Orchesterbegleitung ein, jedoch ebenfalls mit einem merklichen Augenzwinkern. Wenn das Orchester das Jagdlied-Thema übernimmt, kann man sich eines Lächelns nicht erwehren. Trotzdem meine ich, dass selbst beim nächsten Einsatz des Klaviers die Trauer des mittleren Satzes sich noch nicht ganz verflüchtigt hat. Bald





WOLFGANG AMADEUS MOZART

darauf wird das musikalische Geschehen allerdings so geschäftig, dass für Traurigkeit keine Zeit und kein Platz mehr bleibt. Selbst Mozart war so beschäftigt, dass er die Noten nicht ganz ausschreiben konnte. Elf Takte dieses Satzes sind von ihm nur kurz skizziert, so dass der Rest vom Interpreten geliefert werden muss.

Eine weitere Ähnlichkeit zu dem früheren Es-Dur-Konzert (Nr. 9) tut sich auf, wenn Mozart das ausgelassene Treiben mit einem Menuett unterbricht, in diesem Falle ein *Andantino cantabile*. Michael Steinbergs Kommentar zu dieser Passage finde ich besonders treffend: „Hier wird die Gräfin dargestellt, wie sie am Ende von *Figaros Hochzeit* ihre schier endlosen Ressourcen an Gunst in Anspruch nimmt, um ihrem untreuen Ehemann zu vergeben.“ Die Pizzicati der Geigen, die dann vom Klavier imitiert werden, leiten in eine traurige Passage hinüber, die über eine kurze Kadenz in den eigentlichen Satz zurückführt. Alles verläuft erwartungsgemäß bis zur Coda, wo das Klavier—mit einem weiteren Geniestreich—mit einer kleinen Neckerei einsetzt, bevor es dem Orchester das Schlusswort erteilt. Im Finale spiele ich meine eigenen Kadenzen.

Wenn das Wiener Publikum von KV 482 fasziniert war, dann muss es vom **Klavierkonzert Nr. 24 in c-Moll** KV 491, überwältigt gewesen sein. Es wird angenommen, dass die Premiere am 7. April 1786 stattfand, zwei Wochen nachdem Mozart das Werk fertiggestellt hatte. Über dieses Konzert ist nichts weiter bekannt, außer dass es im Wiener Burgtheater stattfand (wo auch drei seiner Opern uraufgeführt wurden), dass die Einnahmen an der Abendkasse an ihn gingen und dass dies sein letzter großer öffentlicher Auftritt als Solist sein sollte. Beethoven soll zudem, nachdem er das Konzert zum ersten Mal im Beisein seines Freundes Cramer gehört hatte, ausgerufen haben: „Cramer, Cramer! So etwas werden wir nie schaffen!“

Inwiefern unterscheidet sich dieses Werk so deutlich von Mozarts anderen Klavierkonzerten? Zum einen hat das Orchester eine große Besetzung (dies ist das einzige Klavierkonzert Mozarts mit sowohl Oboen als auch Klarinetten). Für dieses Werk verwendete Mozart ein seltenes Notenpapier mit 16 Notenzeilen. Das Autograph befindet sich in der Sammlung des Royal College of Music in London und ist als Faksimile erhältlich. Es ist absolut

staunenswert. Es zeigt in verschiedenerlei Hinsicht die Unruhe, in der Mozart sich zu der Zeit befunden haben muss. Seine übliche Ordentlichkeit findet sich hier nicht und in dem Manuskript ist von seinen ersten Skizzen bis zu den letzten Überarbeitungen alles enthalten, so auch zahlreiche Streichungen und sogar komische kleine Selbstporträts, die zu Passagen führen, welche verlegt worden waren. Den Solopart notierte Mozart zuletzt (teilweise in abgekürzter Form) und hatte irgendwann keinen Platz mehr, so dass er ihn in die Notensysteme der Pauken und Trompeten eintrug. Im langsamen Satz findet sich an einer Stelle, wo das Klavier auf die Bläser trifft, sogar ein offensichtlicher Fehler.

Im Anfangsthema des ersten Satzes kommen alle zwölf Töne der Tonleiter zum Einsatz. Die Taktvorzeichnung  $\frac{3}{4}$  ist ungewöhnlich (sie kommt auch in KV 449 vor, doch könnte die Atmosphäre kaum unterschiedlicher sein). Der Chaconne-Rhythmus ist, wie Paul Badura-Skoda bemerkt, unverkennbar. (Die Tonart c-Moll muss eine Eigenschaft besitzen, die sie mit Unisono-Passagen in Verbindung bringt. Dieses Konzert beginnt im Unisono, und ebenso Mozarts Klaviersonate c-Moll KV 457, die Fantasie c-Moll KV 475, Beethovens Drittes Klavierkonzert und das Finale der Klaviersonate op. 10, Nr. 1 von Beethoven.) In KV 491 wird der Hörer durch die Konturen der Anfangsmelodie in die Verzweiflung gezogen. Alle Themen, die Mozart im ersten Satz verwendet, sind in gewisser Weise mit diesem Anfangsmaterial verbunden. Sie kommen nie davon los. Interessanterweise legt das Klavier dieses Hauptthema jedoch nie offen dar, sondern setzt mit seinem eigenen Lamento ein (wiederum mit jenen weiten Sprüngen). Die virtuellen Passagen, nicht zuletzt in der bemerkenswerten Coda, erklingen wie in einem Wirbel und spiegeln ein Gefühl der Hoffnungslosigkeit wider.

Nachdem die Niederschrift dieses Werks offenbar mühevoll war, ist es kaum verwunderlich, dass Mozart keine

Kadenz notierte. Und es ist durchaus kein Leichtes, eine passende zu finden. Es gibt viele Kadenzen für dieses Konzert, doch seit ich das Werk gelernt habe, als ich gerade in meinen Zwanzigern war, habe ich immer eine bevorzugt, die ich in einer Aufnahme mit Robert Casadesu und George Szell gehört hatte, die allerdings niemandem zugeschrieben war. Nach weiteren Recherchen stellte sich heraus, dass sie von keinem Geringeren als Camille Saint-Saëns stammte, der selbst ein großer Verfechter der Werke Mozarts war und wahrscheinlich als Erster überhaupt den gesamten Zyklus zur Aufführung gebracht hat. Ich habe mir die Freiheit erlaubt, einige kleine Änderungen vorzunehmen, um sie meinem Geschmack anzupassen.

Mozart begann den zweiten Satz, schrieb allerdings nur drei Takte, bevor er sich eines anderen besann. Es ist interessant, seine ersten Gedanken auf Papier zu sehen—eine ausgeschmücktere Melodie als diejenige, für die er sich schließlich entschied. Diese äußerst schlichte Melodie, die zuerst vom Klavier vorgetragen und dann vom Orchester, sozusagen als Chor, wiederholt wird, ist vollkommen offen und unverhüllt. Das Klavier fährt mit seinem Lied fort und wird dabei vom Orchester begleitet; hinter den scheinbar simplen Tönen liegen starke Emotionen. Der Satz ist in Rondo-Form angelegt und die Episoden—die erste in c-Moll, die zweite in As-Dur—sind den Bläsern anvertraut und werden dann vom Klavier und den Streichern ausgeschmückt. Eine wunderschöne Coda rundet den Satz ab.

Ein weiteres Rondo kam hier nicht in Frage, so dass Mozart das Finale in Variationenform anlegte. Das Thema könnte sehr niedergeschlagen wirken, wären da nicht die Vorhalte im sechsten und siebten Takt. Die meisten verstehen diese Musik als einen Marsch. Ich bin aber der Ansicht, dass sie eher, mit ihrer Taktvorzeichnung *alla breve*, wie ein unheilvoller Tanz beginnt. In Mozarts Inspiration finden sich durchaus noch barocke Elemente.



Die ersten beiden Variationen werden zunehmend geschäftig und in der Klavierstimme erklingen umherwirbelnde Figuren. Diese treten in der dritten Variation hervor (die tatsächlich marschähnlich ist), wo die zweiten Geigen in den Vordergrund gerückt werden. Der Wechsel nach As-Dur in der vierten Variation bringt einen abrupten Stimmungswechsel mit sich. Diese Stelle klingt für mich immer so, als kämen plötzlich einige Straßenmusiker aufs Tapet und gingen in völliger Unwissenheit ob jeglicher Tragik am Fenster vorbei. Die fünfte Variation ist staunenswert: ein wunderschöner Kontrapunkt vom Klavier, dann die Tonleitern in der linken Hand, die zuvor in den zweiten Geigen zu hören waren, zusammen mit dem marschähnlichen Rhythmus in der rechten Hand. In der sechsten Variation

tritt C-Dur auf und führt uns in Versuchung zu denken, dass das Werk ein glückliches Ende nehmen könnte. Das passiert aber nicht. Das ursprüngliche Thema kehrt mit Einwüfen vom Klavier und den Bläsern zurück. Es findet eine Steigerung statt und die Musik steuert auf eine Pause und Kadenz zu, die meiner Ansicht nach kurz gehalten werden sollte. Diese stammt von derselben Einspielung mit Casadesus und Szell, doch habe ich ihren Urheber nicht ausfindig machen können. In der letzten Variation wechselt Mozart zu  $\text{g}$  —ein Tanzrhythmus, wie er im Buche steht. Das Klavier beginnt zögernd. Das Orchester gesellt sich dazu und die Musik entwickelt sich zu einem wirbelnden Totentanz, der die Seele bis zum äußersten Ende foltert.

ANGELA HEWITT © 2014  
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

