

WOLFGANG AMADEUS MOZART

THE PIANO CONCERTOS

- CD 1 No. 6 in B flat major, K. 238 · No. 8 in C major, K. 246
No. 9 in E flat major, K. 271 [77'15]
- CD 2 No. 11 in F major, K. 413 (387a) · No. 12 in A major,
K. 414 (385p) · No. 14 in E flat major, K. 449
No. 2 in B flat major, K. 39 [78'48]
- CD 3 No. 13 in C major, K. 415 (387b) · No. 15 in B flat major,
K. 450 · No. 17 in G major, K. 453 [79'41]
- CD 4 No. 16 in D major, K. 451 · No. 18 in B flat major, K. 456
No. 19 in F major, K. 459 "Coronation" [79'41]
- CD 5 No. 20 in D minor, K. 466 · No. 21 in C major, K. 467
No. 1 in F major, K. 37 [72'28]
- CD 6 No. 22 in E flat major, K. 482 · No. 23 in A major, K. 488
No. 3 in D major, K. 40 [72'24]
- CD 7 No. 24 in C minor, K. 491 · No. 25 in C major, K. 503
No. 5 in D major, K. 175 [77'01]
- CD 8 No. 26 in D major, K. 537 "Coronation"
No. 27 in B flat major, K. 595 · No. 4 in G major, K. 41 [72'28]

GÉZA ANDA

Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

© 1962/1964-1971 Polydor International GmbH, Hamburg

COLLECTORS EDITION

From its uniquely rich catalogue Deutsche Grammophon presents outstanding recordings of the great classical masterpieces. Offering unbeatable value for money, the Deutsche Grammophon COLLECTORS EDITION is the ideal way of building up a comprehensive library of essential repertoire.

Aus ihrem unvergleichlich reichhaltigen Katalog präsentiert die Deutsche Grammophon herausragende Aufnahmen von den Meisterwerken der Klassik zu einem höchst attraktiven Preis. Mit der COLLECTORS EDITION bietet sich Ihnen die ideale Gelegenheit, eine umfassende Sammlung mit den Schlüsselwerken des Repertoires aufzubauen.

<http://www.universalclassics.com> · Printed and Made in Germany / Imprimé et Fabriqué en RFA

STEREO 469 510 -2 [G]BB



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING

Added presence and brilliance,
greater spatial definition

Mehr Präsenz – mehr Brillanz –
mehr Raumklang

Plus de présence, pureté
du timbre, meilleure
définition spatiale

sponsored by:

PRIVATBANK IHAG ZÜRICH

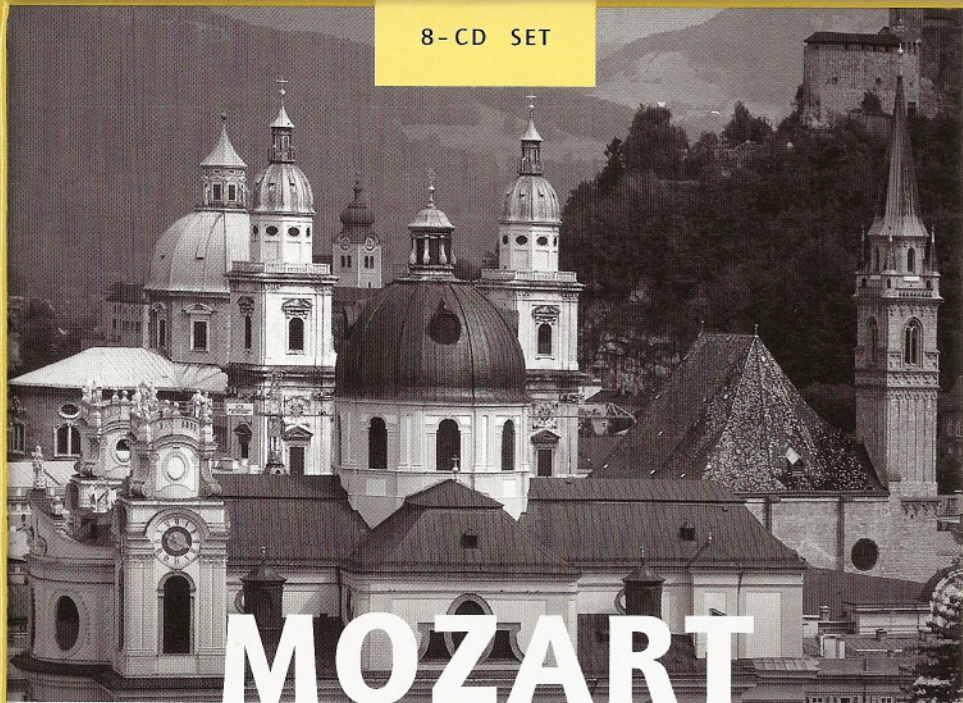
Cover Photo: © ZEFA / W. Meier



MOZART · THE PIANO CONCERTOS
Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
GÉZA ANDA

8CD-STEREO
469 510 2 [G]BB

8-CD SET




MOZART

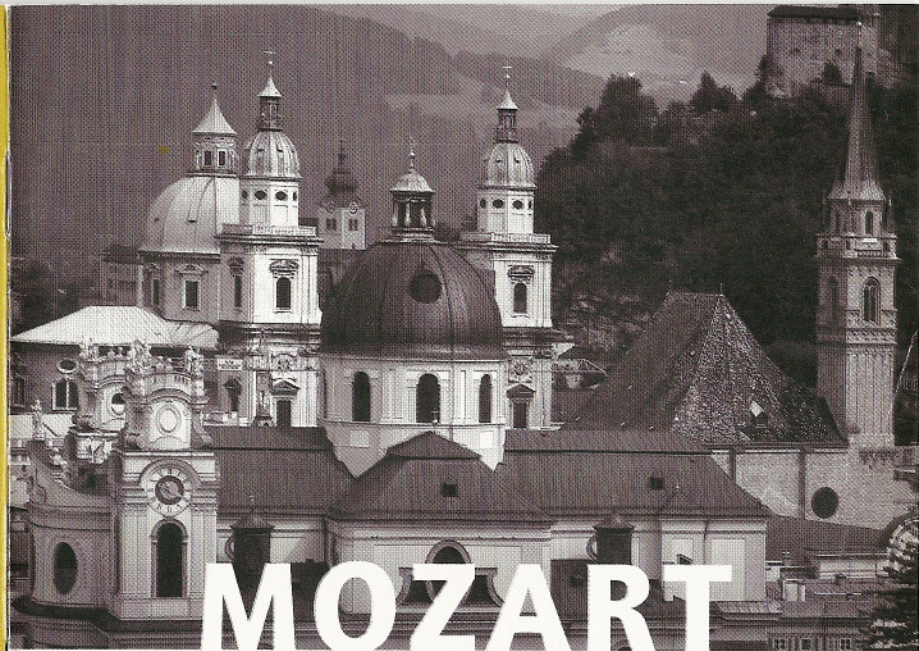
THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
GÉZA ANDA



COLLECTORS EDITION

STEREO 469 510 -2 



MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA



 COLLECTORS EDITION



WOLFGANG AMADEUS MOZART



WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756–1791)

The Piano Concertos

Die Klavierkonzerte · Les Concertos pour piano

GÉZA ANDA

Piano and Conductor/Solist und Dirigent/Soliste et Chef d'orchestre

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

COMPACT DISC 1

[77'15]

Concerto for Piano and Orchestra no. 6 in B flat major, K. 238

[20'09]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 6 B-dur
 Concerto pour piano et orchestre n° 6 en si bémol majeur

- ① 1. Allegro aperto [7'10]
 ② 2. (Andante un poco adagio) [6'04]
 ③ 3. Rondeau: Allegro [6'55]
(Cadenza/Kadenz/Cadence: Anda)

Concerto for Piano and Orchestra no. 8 in C major, K. 246

[22'45]

C-dur »Lützow«-Konzert · en ut majeur

- ④ 1. Allegro aperto [7'29]
(Cadenza: Anda)
 ⑤ 2. Andante [8'24]
(Cadenza: Anda)
 ⑥ 3. Rondeau: Tempo di Menuetto [6'52]

Concerto for Piano and Orchestra no. 9 in E flat major, K. 271

[34'02]

Es-dur »Jeunehomme«-Konzert · en mi bémol majeur

- ⑦ 1. Allegro [10'22]
(Cadenza: Mozart)
 ⑧ 2. Andantino [13'32]
(Cadenza: Mozart)
 ⑨ 3. Rondeau: Presto – Menuetto: Cantabile – Tempo primo [10'08]
(1st Cadenza: Mozart/Anda; 2nd Cadenza: Anda)

COMPACT DISC 2

[78'48]

Concerto for Piano and Orchestra no. 11 in F major, K. 413 (387a)

[20'55]

F-dur · en fa majeur

- ① 1. Allegro [8'40]
(Cadenza: Anda)
 ② 2. Larghetto [7'10]
(Cadenza: Anda)
 ③ 3. Tempo di Menuetto [5'05]

Concerto for Piano and Orchestra no. 12 in A major, K. 414 (385p)

[22'49]

A-dur · en la majeur

- ④ 1. Allegro [9'56]
(Cadenza: Mozart)
 ⑤ 2. Andante [6'54]
 ⑥ 3. Allegretto [5'59]
(Cadenza: Mozart)

Concerto for Piano and Orchestra no. 14 in E flat major, K. 449

[20'59]

Es-dur · en mi bémol majeur

- ⑦ 1. Allegro vivace [8'32]
(Cadenza: Mozart)
 ⑧ 2. Andantino [6'38]
 ⑨ 3. Allegro, ma non troppo [5'49]

Concerto for Piano and Orchestra no. 2 in B flat major, K. 39

[13'33]

B-dur · en si bémol majeur

- ⑩ 1. Allegro spiritoso [5'09]
(Cadenza: Anda)

-
- | | | |
|----|-------------------------------------|--------|
| 11 | 2. Andante | [4'37] |
| 12 | 3. Molto allegro
(Cadenza: Anda) | [3'47] |
-

COMPACT DISC 3 [79'41]

Concerto for Piano and Orchestra no. 13 in C major, K. 415 (387b) [25'05]
C-dur · en ut majeur

- | | | |
|---|---------------------------------|---------|
| 1 | 1. Allegro | [10'03] |
| 2 | 2. Andante | [6'35] |
| 3 | 3. Allegro
(Cadenza: Mozart) | [8'27] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 15 in B flat major, K. 450 [23'32]
B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|-----------------------------------|---------|
| 4 | 1. Allegro
(Cadenza: Mozart) | [10'15] |
| 5 | 2. (Andante)
(Cadenza: Mozart) | [5'34] |
| 6 | 3. Allegro | [7'43] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 17 in G major, K. 453 [30'44]
G-dur · en sol majeur

- | | | |
|---|---------------------------------|---------|
| 7 | 1. Allegro
(Cadenza: Mozart) | [12'21] |
| 8 | 2. Andante
(Cadenza: Mozart) | [10'39] |
| 9 | 3. Allegretto | [7'44] |
-

COMPACT DISC 4 [79'41]

Concerto for Piano and Orchestra no. 16 in D major, K. 451 [22'06]
D-dur · en ré majeur

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Allegro
(Cadenza: Mozart) | [9'42] |
| 2 | 2. (Andante) | [6'12] |
| 3 | 3. Allegro di molto
(Cadenza: Mozart) | [6'12] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 18 in B flat major, K. 456 [29'43]
B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|---|---------|
| 4 | 1. Allegro vivace
(Cadenza: Mozart/Anda) | [12'14] |
| 5 | 2. Andante un poco sostenuto | [10'14] |
| 6 | 3. Allegro vivace
(Cadenza: Mozart) | [7'15] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 19 in F major, K. 459 [27'32]
"Coronation"

F-dur »Krönungskonzert« · en fa majeur «du Couronnement»

- | | | |
|---|--|---------|
| 7 | 1. Allegro vivace
(Cadenza: Mozart) | [12'11] |
| 8 | 2. Allegretto | [8'13] |
| 9 | 3. Allegro assai
(Cadenza: Mozart) | [7'08] |
-

COMPACT DISC 5

[72'28]

Concerto for Piano and Orchestra no. 20 in D minor, K. 466

[27'54]

d-moll · en ré mineur

- ① 1. Allegro [13'29]
(Cadenza: Anda)
- ② 2. Romance [8'02]
- ③ 3. (Allegro assai) [6'23]

Concerto for Piano and Orchestra no. 21 in C major, K. 467

[27'34]

C-dur · en ut majeur

- ④ 1. Allegro [13'54]
(Cadenza: Anda)
- ⑤ 2. Andante [7'15]
- ⑥ 3. Allegro vivace assai [6'25]
(Cadenza: Anda)

Concerto for Piano and Orchestra no. 1 in F major, K. 37

[16'41]

F-dur · en fa majeur

- ⑦ 1. Allegro [5'02]
- ⑧ 2. Andante [5'05]
(Cadenza: Anda)
- ⑨ 3. (Allegro) [6'34]
(Cadenza: Anda)

COMPACT DISC 6

[72'24]

Concerto for Piano and Orchestra no. 22 in E flat major, K. 482

[33'51]

Es-dur · en mi bémol majeur

- ① 1. Allegro [13'02]
(Cadenza: Anda)
- ② 2. Andante [9'41]
- ③ 3. Allegro [11'08]
(Cadenza: Anda)

Concerto for Piano and Orchestra no. 23 in A major, K. 488

[25'54]

A-dur · en la majeur

- ④ 1. Allegro [11'09]
(Cadenza: Mozart)
- ⑤ 2. Adagio [6'55]
- ⑥ 3. Allegro assai [7'50]

Concerto for Piano and Orchestra no. 3 in D major, K. 40

[12'29]

D-dur · en ré majeur

- ⑦ 1. Allegro maestoso [4'58]
(Cadenza: Mozart)
- ⑧ 2. Andante [4'00]
- ⑨ 3. Presto [3'31]

Concerto for Piano and Orchestra no. 24 in C minor, K. 491
c-moll · en ut mineur

[28'23]

- ① 1. Allegro [12'47]
(Cadenza: *Anda*)
② 2. Larghetto [7'04]
③ 3. (Allegretto) [8'32]
(Cadenza: *Anda*)

Concerto for Piano and Orchestra no. 25 in C major, K. 503
C-dur · en ut majeur

[27'51]

- ④ 1. Allegro maestoso [13'36]
(Cadenza: *Anda*)
⑤ 2. Andante [6'24]
⑥ 3. (Allegretto) [7'51]

Concerto for Piano and Orchestra no. 5 in D major, K. 175
D-dur · en ré majeur

[20'28]

- ⑦ 1. Allegro [8'05]
(Cadenza: *Mozart*)
⑧ 2. Andante, ma un poco adagio [7'41]
(Cadenza: *Mozart*)
⑨ 3. Allegro [4'42]
(Cadenza: *Anda*)

Concerto for Piano and Orchestra no. 26 in D major, K. 537
"Coronation"

[28'49]

D-dur »Krönungskonzert« · en ré majeur «du Couronnement»

- ① 1. Allegro [13'23]
(Cadenza: *Anda*)
② 2. (Larghetto) [5'48]
③ 3. (Allegretto) [9'38]

Concerto for Piano and Orchestra no. 27 in B flat major, K. 595
B-dur · en si bémol majeur

[30'14]

- ④ 1. Allegro [13'58]
(Cadenza: *Mozart*)
⑤ 2. Larghetto [8'05]
⑥ 3. Allegro [8'11]
(Cadenza: *Mozart*)

Concerto for Piano and Orchestra no. 4 in G major, K. 41
G-dur · en sol majeur

[13'06]

- ⑦ 1. Allegro [5'02]
(Cadenza: *Anda*)
⑧ 2. Andante [4'17]
⑨ 3. Molto allegro [3'47]
(Cadenza: *Anda*)

Mozart: The Piano Concertos

HEINZ BECKER

When Mozart sent his father the Rondo K. 382, composed as an afterthought for the D major Piano Concerto (K. 175) at the end of March 1782, he wrote in his covering letter: "... But I beg you to guard it like treasure – and not give it to anyone to play, not even Marchand and his sister. – I have written it especially for myself, and nobody except my dear sister may play it after me..."

These words clearly indicate the special status of solo concertos as opposed to other classes of music. Just as, in his great solo arias, Mozart took the artistic individuality of the singer into account, right down to the finest nuances, so when he fashioned the solo parts of his concertos he had in mind the standard of achievement of those who were to perform the works. This is particularly true of those concertos which he composed for his pupils or acquaintances, but it also has a bearing on the concertos which he wrote for his own use. The original soloists regarded concertos written for them as their personal property, and in some instances there was even a formal agreement giving the soloist the sole performing right for a specified period, the composer undertaking not to have the work published until after that period. This made it necessary for the music to be kept out of unauthorized hands, because only thus could the soloist be certain of his monopoly. Hence

the care which Mozart took to see that the scores of his concertos could not be copied without his knowledge – care which he did not take to the same extent in connection with his symphonies: "... I have today given to the post coach the symphony which I wrote in Linz for old Count Thun, together with 4 concertos", he wrote to his father on 15 May 1784. "– I am not concerned about the symphony, but I must ask you to have the 4 concertos copied out at home, because the copyists in Salzburg are no more to be trusted than those in Vienna. – I know for certain that Hofstetter copies Haydn's music in duplicate – I actually have his 3 newest symphonies. – As nobody but I possess the new concertos in B flat and D, and nobody has those in E flat and G apart from me and Fräulein von Ployer (for whom they were written), they could not get into other hands except through trickery of that kind; – I myself have everything copied in my room and in my presence...". On 26 May he again implored his father to see "... that they don't get into anyone else's hands." This fear concerning illegal copying not only underlines the private nature of the solo concertos, but also indicates the attractiveness of new, unknown concertos at that time, and the expectations which they aroused.

It is in this light that Mozart's performances as a

pianist should be considered. To him the written score was never completely final, but merely provided a framework which he clothed afresh, by means of improvisation, during each performance. This did not apply only to the solo cadenzas; Mozart's imaginative and spontaneously creative performing artistry was also brought to bear on "worked-out" sections. Sometimes, as in the C minor Concerto K. 491, Mozart wrote indications of his intentions into the scores as aids to his memory, and these give us an approximate idea of how he varied his compositions – but no more. "When I play this Concerto", he wrote to his sister on 22 January 1783 with reference to the D major Concerto, K. 175, "I always do whatever occurs to me."

If we compare the dates of composition of the concertos, which are known with considerable exactitude, it is noticeable that apart from a few exceptions the concertos date from the winter months. There is a very simple reason for this: as a matter of course Mozart composed his piano concertos for particular occasions. These concerts, known as academies, invariably took place during the winter months, when the nobility were in residence at their town houses. An especially large number of concerts took place during Lent, as the theatres were closed during those weeks. One of the exceptions to this rule is the Concerto in B flat major, K. 456, which Mozart entered in his thematic catalogue on 30 September 1784. Mozart is believed to have written this concerto for the blind pianist Maria Theresa Paradies (1759–1824), a pupil of the Viennese pianist Anton Kozeluch, who had commissioned it for a concert

tour to Paris for which she was preparing. Although recent research has shown that she apparently did not play this work in Paris, the unusual date of its composition still suggests that it was written with that tour in mind.

The early Salzburg concertos (K. 37, 39, 40 and 41), written after the winter season during the months April to July 1767, were intended by the 11-year-old Mozart as artistic supplies for his second visit to Vienna in September 1767, which was a failure owing to an epidemic of smallpox.

Early Pastiche

As Wyzewa and Saint-Foix have shown, these early Salzburg concertos are not original compositions, but arrangements of piano sonatas by other composers. These pastiches are revealing as regards the views of the period on unity within a movement and within a work; the young composer evidently saw no objection to compiling works from movements not only of different sonatas but even by different composers.

Thus the first movement of K. 37 was taken from the Sonata op. 1 no. 5 by Hermann Friedrich Raupach (1728–1788), while the third movement was borrowed from the opening movement of the Sonata op. 2 no. 3 by Leontzi Honauer (c. 1730–c. 1790). In K. 39 the two outer movements were modelled on the corresponding movements of the Sonata op. 1 no. 1 by Raupach, while the inner movement (Andante) was taken from the fast (!) opening movement of op. 17 no. 2 by Johann Schobert. In K. 40 the first two movements were from piano sonatas by Honauer and Johann Gottfried Eckart (1735–1809), the model for the finale being taken from a piano sonata

by Carl Philipp Emanuel Bach (Wq. 117). K. 41 was also based on corresponding sonata movements by Honauer and Raupach.

Undoubtedly these pastiches demonstrate an as yet uncritical attitude of the young genius towards concerto form. This was, in the fullest sense, utility music, devised to serve an immediate need without any thought of later survival, and with no desire to attain any great depth of experience. Probably Mozart merely arranged for concert performance movements from piano sonatas which were already in his repertoire. On the other hand his adaptations of sonata movements demonstrate the young artist's concept of the relationship between sonata and concerto. Mozart left his models unaltered in their essentials, merely filling them out by the addition of orchestral episodes – as introduction, before the development, and to provide a conclusion after the recapitulation, where they frame the solo cadenza. Only occasionally does a tutti also appear before the recapitulation. During the solo passages Mozart was satisfied with simple supporting chords – he did not make the orchestra alternate with the solo instrument.

The Piano Concertos

This very simple construction, however, points to the dual origins of the piano concerto. While the obligato continuo function of the solo instrument during the tutti sections of the later piano concertos shows how the piano concerto came into being as a result of the increasing prominence of the keyboard continuo instrument, which eventually blossomed out as soloist (the best known example being Bach's Fifth Brandenburg Concerto), Mozart's pastiche

concertos are examples of the other strand of historical development: the solo sections present the important musical material, and they are merely augmented by orchestral ritornelli. The two strands in the piano concerto's evolution – the growing independence of the keyboard continuo instrument, and the orchestral clothing of an original piano part – are still discernible in Mozart's piano concertos. It is a remarkable fact that even in his last piano concertos Mozart did not give up the continuo function of the solo instrument, as is shown by the bass line which runs uninterruptedly throughout the tutti sections; the C major Concerto, K. 503, of 1786 was even described as being "per il Clavicembalo o Piano-forte", although it was clearly intended for the latter instrument. Mozart always used the term "Cembalo" for the solo parts of his piano concertos.

The increasing strength of orchestras and the independence attained by the inner string parts made the harpsichord superfluous as a "filling-in" instrument by about the middle of the 18th century. Nevertheless continuo technique was still a living force in Mozart's concept of the concerto. In his Salzburg pastiches he still, to some extent, wrote out the figured bass. The concertos intended for publication by subscription during 1776–77 (K. 238, 246 and 271) were also carefully figured; this was not done in Mozart's hand in the original manuscripts, but a copy of K. 246 made by someone else contains the figured bass added in Mozart's own writing. The marking for the soloist "col Basso" in the tutti passages of many of the concertos is sufficient evidence to show that even during tutti sections Mozart felt himself to be the *Maestro al Cembalo*. Thin passages in the orchestral writing, which is

sometimes even reduced to two parts (K. 450, first movement; K. 459, development and conclusion) suggest that the soloist filled out the texture as a matter of course.

Instruments and Keyboard Style

At the beginning of the 1780s Mozart came into the possession of a piano by the Viennese maker Anton Walter. This instrument was not only the best of its period from the mechanical viewpoint – with its compass of five octaves it offered far greater scope than the earlier Stein piano, which had also been fitted with the new Viennese mechanism. Nevertheless the new instrument made no apparent difference to Mozart's piano writing. Comparison between K. 175, which had been written for an even earlier instrument than the Stein, shows that Mozart's piano writing had become more mature and assured, but that no fundamental change had taken place. Even in his last concertos, just as at the beginning of his work in this medium, Mozart's keyboard style is still based on two-part writing. Writing in three and more parts is encountered principally at cadences and in slow inner movements. Chords are generally restricted to the left hand, while the right hand has to master difficult runs. Diatonic passages in thirds are found only occasionally, both in the earliest and in the last works, while chromatic thirds are avoided in principle. The noticeable avoidance of chords in both hands simultaneously and the preference shown for arpeggio figures (Alberti basses) is explained by the fact that the instrument was still somewhat unstable as regards tuning – imperfections of pitch are less evident in linear than in chordal writing. This is by no means disproved by the

occasional appearance of chordal passages, such as those in the inner movements of K. 450 and K. 451. Mozart's artistic development is revealed above all in the maturing of his musical ideas, rather than in superficial technical progress.

Composition History of the Concertos

Mozart's piano concertos, among which we must include the concertos for three and two pianos, K. 242 and K. 365 respectively, form several complexes of works which clearly dominated his creative activity during several distinct periods of his life. In 1767 he made the four early concerto arrangements at Salzburg, and ten years later, in 1776–77, three concertos (K. 238, 246 and 271) concluded the Salzburg era. Between those groups lay only the D major Concerto, K. 175, of 1773. From 1782–83 until 1786, i.e. during only four concert seasons, Mozart wrote no fewer than fifteen piano concertos, six of them in 1784, which was the year richest in Mozart concertos. Then the stream seems suddenly to have dried up, and only two further piano concertos followed – K. 537 and 595 in 1788 and 1791.

Within the fifteen Viennese concertos the early K. 413, 414 and 415 form a group of their own. They are closely connected not only chronologically but also stylistically, and they were published jointly as op. 4 by Artaria in 1785. Mozart wrote them for his "academies" during the winter season 1782–83, and evidently went out of his way to make them acceptable to as many listeners as possible. If he was to live as an independent artist in the Imperial city he needed a success. "... the concertos are a happy medium between what is too difficult and too easy – they are very brilliant, agreeable to the ears, natur-

ally without becoming empty. Here and there are things which only connoisseurs can really appreciate, but I have seen to it that those less knowledgeable must also be pleased, without knowing why..." (letter to his father, 28 December 1782). The Concerto in E flat, K. 449, stands alone, although it is sometimes considered as part of a group with the next three concertos (K. 450, 451 and 453). We can, however, rely on Mozart's own judgement. He wrote to his father on 26 May 1784 that it "does not belong with them at all. This is a concerto of a quite unusual kind, written more for a small than for a large orchestra...". Mozart composed K. 449 for Barbara von Ployer, the daughter of a fellow Salzburger who was living at Döbling near Vienna, and who gave concerts at his house with his daughter appearing as a pianist. Mozart therefore wrote this concerto in such a way that the wind instruments – two oboes and two horns – could be omitted if necessary, so that it could be performed privately, accompanied by a chamber ensemble. This is, however, a concession which does not correspond to Mozart's real intentions, because although the wind instruments are used only sparingly, and generally double other parts, the concerto would lose some of its effectiveness were they to be left out. The strings alone cannot completely replace their sustaining characteristics, quite apart from the fact that the incisive quality of the high-lying oboes and the sonorous richness of the horns give the orchestra their own colourful tonal background. Stylistically, however, this concerto is certainly closer to the subsequent group of three great concertos than to the Vienna subscription concertos, which still basically follow the Salzburg stylistic pattern.

With the Concerto in B flat major, K. 450, Mozart unmistakably turned in a different direction. This was principally a question of style rather than of formal construction. The world of agreeable, sociable art gave place to more inward, expressive music-making, although there is no lack of virtuoso brilliance in this work. Mozart wrote both this concerto and the one which immediately followed, K. 451, for his own use. This fact shows up above all in the greater technical demands made on the player; concerning them Mozart wrote to his father, very characteristically: "I am unable to choose between these two concertos – I regard them both as concertos which make me sweat" (letter of 26 May 1784). Both concertos were written within a week, and they are distinguished not only by their richer instrumentation, but also by their unmistakably symphonic characteristics, to which Mozart referred in the same letter of 26 May 1784, when he wrote of "3 grand concertos". The pattern which Johann Christian Bach (1735–1782) had set for the piano concerto, and which Mozart had been content to follow until that time, now seems finally to have been superseded. This is confirmed by the third of these concertos, K. 453, again composed for Barbara von Ployer, who played it at her father's house on 10 June 1784; Mozart did not follow the example of K. 449, but continued with the stylistic innovations of K. 450. The fact that he himself had a very high opinion of these "grand" concertos is evident from what he wrote to his sister on 21 July 1784: "I am very eager, when you have heard all 3 grand concertos, to know which one pleases you best."

As mentioned earlier, the next concerto, K. 456, was presumably a commissioned composition. Mozart

wrote this formally uncomplicated but harmonically interesting and, especially in its finale, richly modulatory work for Maria Theresa Paradies. He himself played it on 13 February 1785 at the Burgtheater in the presence of the Emperor.

K. 456 begins the series of eight master concertos. Possibly K. 451 should be included with them, as it was one of the concertos, along with K. 459 and K. 488, which Mozart, after careful consideration, kept solely for his own use. He chose the F major Concerto, K. 459, together with the D major Concerto, K. 537, for performance at the concert which he gave in Frankfurt in connection with the coronation of Leopold II on 15 October 1790, so that both concertos, which the publisher André printed at Offenbach in 1794, after Mozart's death, were described as "Coronation" concertos.

While the concertos written prior to 1784 fall into definite groups, these groupings are not so evident when we consider the late concertos. Nevertheless a distinct group of three exists among those written for the winter season 1785–86: K. 482, 488 and 491 have one feature in common, to which attention has seldom been drawn—they all make use of clarinets. This is all the more noteworthy because the remaining three concertos of the years 1786, 1788 and 1791 (K. 503, 537 and 595 respectively) are again without clarinets. The situation here is, therefore, similar to that concerning the last symphonies.

Instrumentation

As we know that Mozart wrote his concertos for particular ensembles, the scoring of the three concertos in question points to a change in the orchestral resources available during the winter of 1786. Two

of these concertos, K. 482 and K. 491, were played in "academies" at the Burgtheater (23 December 1785, 7 April 1786). Nothing is known about a performance of K. 488, but it may safely be assumed that this concerto was also intended for an "academy". It is noticeable that in K. 488 the clarinets replace the oboes, while in the other two concertos of this group they are used in addition to the oboes. These differences did not reflect deliberate changes of tone colour, but were the inevitable result of altered circumstances over which Mozart had no control.

The scoring of individual concertos shows clearly to what extent Mozart, in common with other composers, was restricted by orchestral resources at his disposal. Until he moved to Vienna the "Neapolitan" scoring, i.e. string orchestra plus two oboes and two horns, was the rule. The addition of two trumpets and two timpani in the D major Concerto, K. 175, was an exception. In the later composed Rondo finale (K. 382), which was partly used to replace the concerto's original Rondo, he also introduced a flute. This D major Concerto was clearly a favourite of Mozart's, as he not only played it during his journeys to Mannheim in 1777 and to Paris in 1778, but also returned to it after his move to Vienna, and even used it to open the first Lenten concert which he gave in Vienna, probably at the Burgtheater, on 3 March 1782. The C major Concerto, K. 415, which he performed at the same concert, had its scoring increased as an afterthought. The bassoons, trumpets and timpani are not included in Mozart's first draft, and there is still no mention of the bassoons in the title of the Artaria print of 1785, although by that time they existed in the score.

From K. 451 onwards flutes and bassoons are regularly required. As regards trumpets and timpani, however, the scoring still remained variable – they are used in K. 491, but they are again omitted from K. 488 and from the last concerto, K. 595. Trombones do not figure in any of the concertos. At that time they were still a rarity even in the opera orchestra, and they did not become regular members of the symphony orchestra until after their appearance in Beethoven's Fifth Symphony.

Formal Structure

The three-movement sequence in the order fast–slow–fast provides the formal structure of all the piano concertos. K. 246 and K. 413 are distinguished by the use of Tempo di Menuetto for their last movements, while in K. 413, quite unusually, even the opening movement is in a quick minuet tempo. Mozart continued to cultivate $\frac{3}{4}$ time in some of the later concertos, but not in the dancelike style of the minuet. As regards form, the movements referred to in K. 246 and K. 413 have nothing to do with the minuet, but are closer to the rondo. A peculiarity is the Rondo finale of K. 451, which begins in $\frac{3}{4}$ time and concludes with a $\frac{3}{8}$ section; the intention here is less to go over to triple rhythm than to convert each of the beats of the preceding section into triplets, in two-bar groups. This finale could easily be rewritten in $\frac{3}{8}$ time, with each bar made up of two three-quaver (eighth-note) figures. Duple rhythm is typical of all the final movements; even when they are in $\frac{3}{8}$ time (K. 415, 450, 456, 482 and 595), the bar always falls into two groups of three quavers.

Systematic though the cyclic construction of the

concertos may appear, Mozart proceeded with complete freedom in the shaping of the individual movements. Neither in the early days when he based himself generally on Johann Christian Bach, nor later in his career, did he copy any set pattern. He never followed the custom of his time by producing a whole series of works constructed along the same lines. Entirely unconventionally, Mozart always varied his formal mould afresh, just as he never felt restricted as a performer, but followed his spontaneous inspiration.

The basic formal outlines, evident even in the early Salzburg pastiches are still preserved in principle in the later works, but they are always shaped differently. With increasing maturity greater thematic strength marked what had once been merely sequential development sections, and from K. 271 onwards greater variety marked the alternation of solo and tutti, which had originally always been wholly distinct in accordance with Baroque tradition.

Mozart's liking for the use of numerous themes also continued to be evident in his late works – he always employed a rich abundance of thematic material. It is noticeable that striking contrast between themes, such as Beethoven cultivated, was not of primary importance to him. Nevertheless when he presented both first and second subjects in full during the opening tutti, he undoubtedly intended to point the contrast between them. Mozart dispensed, to a considerable extent, with tension created by the contrast between tonic and dominant, instead emphasizing the basic tonality. In this he was clearly following the example of Haydn.

The solo is by no means always a repetition of the tutti exposition; new thematic material is often

introduced at this point (K. 415), and in exceptional cases the second theme is omitted from the solo section and is, instead, presented in an additional tutti (K. 459). In general the solo first takes up the principal theme of the opening tutti, but this can be varied (K. 413), or its appearance can be delayed by insertions or digressions (K. 450, K. 491). The least stereotyped of all are the development sections, which differ greatly as regards length, and in which Mozart's improvisatory imagination was allowed to spread its wings. Even in the later concertos he introduced new musical ideas here, although to do this is, strictly speaking, contrary to the nature of development sections. To Mozart this part of a movement was less the scene of the concentrated working-out of themes already introduced, than a place where his ideas could be freely displayed. The recapitulation is far shorter than the exposition. Here Mozart's concern was with concentration and conclusion, no longer with expansion.

Mozart as Concert Pianist

Apart from his concert tours as a child prodigy, Mozart's activity as a concert pianist took place mainly during the years 1782–86. In addition to subscription concerts, he played at benefit performances for fellow artists, appeared at the invitation of persons of importance such as Prince Galitzin, Count Esterházy and Count Zichy, and also played at his own home, with a charge for admission, on Sunday mornings. Mozart was received with enthusiasm at concerts; the Emperor himself expressed his warm appreciation several times, and the financial proceeds of the concerts were not inconsiderable, as we know from Mozart's own letters.

Contemporaries praised not only the technical ability, but above all the taste evident in his playing. According to the composer Karl Ditters von Dittersdorf, he was "unquestionably one of the greatest original geniuses, and I have never yet known any composer who possessed such an astonishing wealth of ideas. I wish he were not so lavish in using them. He does not let the listener get his breath back, because while one wants to think about a beautiful idea another, even more splendid, takes its place and banishes the former...".

The enormous success of his "academy" in the Prague Opera House on 19 January 1787 caused Mozart to repeat the concert. Together, they produced a net profit of 1000 gulden. Nevertheless this success was deceptive; the enthusiastic reception of his concerts was in clear contrast to the dwindling interest which he was able to arouse in Vienna. In 1786 Mozart's "academies" gradually lost their popular appeal. From 1787 onwards little more was heard of Mozart's public concert activity. When he appeared for the last time, on 4 March 1791, at a concert given by the clarinettist Beer, the correspondent of the *Wiener Zeitung* wrote as before: "Everyone admires his art both in composition and in execution...". However, when he last invited subscriptions for concerts of his own, in 1788, the response had been so discouraging that Mozart had felt compelled to postpone them for at least two months, in the hope "of finding more music lovers elsewhere than I can here", as he explained to Puchberg.

Never again was he to find them...

(Translated from the German)

Mozart: Die Klavierkonzerte

HEINZ BECKER

Als Wolfgang Amadeus Mozart Ende März des Jahres 1782 seinem Vater das nachkomponierte Rondo (KV 382) zum D-dur-Klavierkonzert (KV 175) übersandte, merkte er in dem Begleitbrief an: »... Dabey bitte ich sie aber es wie ein kleind zu verwahren – und es keinen Menschen – auch dem Marchand und seiner schwester nicht zu spielen zu geben. – ich habe es besonders für mich gemacht – und kein Mensch als meine liebe schwester darf es mir nachspielen...«.

Diese Worte kennzeichnen deutlich den Sonderstatus des Solokonzerts gegenüber den übrigen Gattungen der Musik. Ähnlich wie Mozart in den großen Soloarien die künstlerische Individualität der Sänger bis in die feinsten Nuancen hinein berücksichtigte, so formte er auch die Solopartien seiner Konzerte nach dem Leistungsniveau der Ausführenden. Das gilt in besonderem Maße für die Konzerte, die er seinen Schülerinnen oder Bekannten in die Hände komponierte, betrifft aber auch die Konzerte, die er für sich selber schrieb. Folgerichtig betrachteten die Solisten damals die Solokonzerte als ihr persönliches Eigentum. Oftmals wurden sogar vertragliche Regelungen getroffen, die dem Solisten ein befristetes Alleinaufführungsrecht sicherten, ehe die Komposition zum Druck freigegeben wurde. Das setzte einen Kopieschutz voraus, da nur so der Solist seines

Monopols sicher sein konnte. Nicht zufällig wachte daher Mozart sorgfältig darüber, daß seine Konzertpartituren nicht unbefugt kopiert werden konnten, eine Sorgfalt, die er nicht in gleichem Maße auf die symphonische Literatur übertrug: »... Ich habe heute dem Postwagen die Sinfonie, so ich in Linz dem alten Graf Thun gemacht habe, sammt 4 Concerten mitgegeben«, schreibt er seinem Vater am 15. Mai 1784, »– wegen der Sinfonie bin ich nicht heicklich, allein die 4 Concerte bitte ich, bey sich im Hause abschreiben zu lassen, denn es ist den kopisten in Salzburg so wenig zu trauen, als den in Wienn. – ich weis ganz zuverlässig, daß Hofstetter des Haydn Musique dopelt copiert – ich habe seine Neuesten 3 Sinfonien wirklich. – Da nun diese Neue Concerten, die ex B und D niemand als ich – die ex Eb und G niemand als ich und frl. von Ployer (für welche sie geschrieben worden) besitzt, so könnten sie nicht anderst als durch solchen betrug in andere hände kommen; – ich selbst lasse alles in meinem zimmer und in meiner gegenwart abschreiben...«. Am 26. Mai beschwört er den Vater nochmals: »... nur daß sie kein Mensch in die hände bekommt.« Diese Furcht vor unrechtmäßiger Kopie unterstreicht nicht nur die private Natur des Solokonzerts, sondern sie verdeutlicht gleichermaßen auch die Attraktivität neuer, unbekannter Konzert-

kompositionen in der damaligen Zeit und die Erwartungen, die sich daran knüpften.

In diesem Zusammenhang muß auch Mozarts künstlerischer Vortrag als Pianist gesehen werden. Für Mozart war das Schriftbild niemals letztgültig verbindlich, sondern bildete nur das Gerüst, das er stets von neuem während des Vortrags improvisatorisch umkleidete. Das gilt nicht nur für die Solokadenzen. Mozarts phantasiereiche und spontan-schöpferische Vortragskunst erfaßte durchaus auch »gearbeitete« Abschnitte. Gelegentlich, so im c-moll-Konzert KV 491, zeichnete sich Mozart in die Partituren Gedächtnisstützen ein, die uns einen ungefähren Anhalt dafür geben, wie er seine Kompositionen variierte, aber auch nicht mehr. »Wenn ich dieses Concert spiele«, schreibt er am 22. Januar 1783 im Hinblick auf das D-dur-Konzert KV 175 seiner Schwester, »so mache ich allzeit was mir einfällt.«

Vergleicht man die Entstehungsdaten der Konzerte, über die wir ziemlich exakt unterrichtet sind, so fällt auf, daß die Werke mit wenigen Ausnahmen während der Wintermonate entstanden sind. Die Erklärung hierfür ist sehr einfach: Mozart komponierte seine Klavierkonzerte grundsätzlich für bestimmte Anlässe. Diese Konzertveranstaltungen, Akademien genannt, fanden ausschließlich während der Wintermonate statt, wenn sich der Adel in seinen Stadtwohnungen aufhielt. Besonders konzertintensiv war die Fastenzeit, da während dieser Wochen die Theater geschlossen waren. Zu den Ausnahmen gehört das B-dur-Konzert KV 456, das Mozart am 30. September 1784 in sein selbstangefertigtes Werkverzeichnis eintrug. Mozart schrieb dieses Konzert

vermutlich für die blinde Pianistin Maria Theresa Paradies (1759–1824), eine Schülerin des Wiener Pianisten Anton Kozeluch, die es für ihre Konzerttournee nach Paris bestellt haben soll. Obwohl nach neueren Untersuchungen bezweifelt wird, daß die Paradies das Konzert in Paris gespielt hat, so deutet doch das herausfallende Entstehungsdatum darauf hin, daß das Konzert zumindest für diese Tournee gedacht gewesen war.

Die frühen Salzburger Konzerte schließlich (KV 37, 39, 40, 41), die nach der Wintersaison in den Monaten April bis Juli 1767 komponiert wurden, hatte der Elfjährige als Kunstproviand für seine zweite Wienreise im September 1767 vorgesehen, die aber äußerer Umstände wegen erfolglos verlief.

Frühe Pasticcis

Diese frühen Salzburger Konzerte sind, wie Wyzewa und Saint-Foix nachweisen konnten, keine Eigenschöpfungen, sondern Bearbeitungen fremder Klaviersonaten. Für die damalige Auffassung von Satz- und Werkeinheit sind diese Pasticcis deshalb aufschlußreich, weil der jugendliche Komponist hier keinerlei Anstoß nahm, nicht nur Sätze unterschiedlicher Sonaten, sondern auch verschiedener Komponisten zusammenzustellen.

So ist der erste Satz von KV 37 aus der Sonate op. 1 Nr. 5 von Hermann Friedrich Raupach (1728–1788) gewonnen, für den dritten Satz wurde der Eröffnungssatz der Sonate op. 2 Nr. 3 von Leontzi Honauer (ca. 1730–ca. 1790) entlehnt. In KV 39 sind die beiden Ecksätze den entsprechenden Sätzen der Sonate op. 1 Nr. 1 von H. F. Raupach nachgebildet, der Mittelsatz (Andante) entspricht dem schnellen (!) Einleitungssatz von op. 17 Nr. 2 von Johann

Schobert. In KV 40 entstammen die beiden ersten Sätze Klaviersonaten von Honauer bzw. Johann Gottfried Eckart (1735–1809), für den Schlußsatz lieferte eine Klaviersonate Carl Philipp Emanuel Bachs (Wq. 117) das Vorbild. KV 41 lehnt sich wiederum an entsprechende Sonatensätze von Honauer und Raupach an.

Fraglos verrät dieses Pasticcioverfahren eine noch unbekümmerte Haltung des jungen Genies gegenüber der Konzertform. Hier handelt es sich im wahrsten Sinne des Wortes um Gebrauchsmusik, die dem aktuellen Anlaß entsprechend zurechtgestutzt wurde, ohne Anspruch auf längere Lebensdauer, ohne Verlangen nach einer tieferen Erlebnissphäre. Vermutlich hat Mozart hier Klaviersonaten, die er »im Finger« hatte, für den konzertanten Vortrag eingerichtet. Andererseits zeigt die Umformung von Sonatenvorlagen, in welcher Perspektive sich dem jungen Künstler das Verhältnis von Sonate und Konzert darstellte. Mozart läßt seine Vorlagen im wesentlichen unangetastet und füllt sie lediglich durch orchestrale Tuttieneinschübe auf: als Einleitung, vor der Durchführung und als Abschluß nach der Reprise, wo sie die Solokadenz umrahmen. Nur gelegentlich erscheint noch vor der Reprise ein Tutti-Abschnitt. In den Soloteilen begnügt sich Mozart mit schlichten Stützakkorden, ohne das Orchester in eine alternierende Funktion zum Soloinstrument zu bringen.

Die Klavierkonzerte

Diese einfachste Faktur enthüllt aber die Doppelspur der geschichtlichen Entwicklung des Klavierkonzerts. Macht die obligate Generalbaßfunktion des Soloinstruments während der Tuttiarten bei

den übrigen Klavierkonzerten deutlich, wie sich das Klavierkonzert durch Ausweitung und allmähliche Verselbständigung des Continuo-Instruments zu eigener solistischer Praxis verfestigte, wofür Bachs Fünftes Brandenburgisches Konzert das bekannteste Beispiel gibt, so lassen Mozarts Konzert-Pasticcis die andere geschichtliche Spur erkennen: Die Solo-Abschnitte, die durch Instrumentalritornelle aufgefüllt werden, bilden den primären Anteil. Beide Entwicklungsstränge des Klavierkonzerts – wachsende Verselbständigung des Continuo-Instruments und orchestrales Auskleiden eines originären Klavierparts – sind in den Klavierkonzerten Mozarts noch erkennbar. Bemerkenswerterweise hat Mozart auch in den letzten Klavierkonzerten die Generalbaßfunktion des Solo-Instruments nicht preisgegeben, wie der durchlaufende Baß während der Tutti-Abschnitte erkennen läßt; das C-dur-Konzert KV 503 aus dem Jahre 1786 gewährt im Titel sogar noch die Lizenz »per il Clavicembalo o Pianoforte«, obwohl die Bestimmung für das Hammerklavier eindeutig ist. Die Solostimmen seiner Klavierkonzerte bezeichnete Mozart stets mit »Cembalo«.

Die wachsende Orchesterstärke und die Verselbständigung der Streichermittelstimmen machten um die Mitte des 18. Jahrhunderts das Cembalo als füllendes Generalbaßinstrument zwar überflüssig, dennoch ist die Generalbaßtechnik in Mozarts Konzertdasein noch lebendig. In seinen Salzburger Pasticcis hat Mozart den Generalbaß noch teilweise ausgeschrieben. Auch die zur Herausgabe vorgesehenen Subskriptionskonzerte von 1776–1777 (KV 238, 246, 271) sind sorgfältig beziffert, allerdings nicht in Mozarts Handschrift. Dafür enthält eine Fremdschrift von KV 246 den eigenhändig aus-

gesetzten Generalbaß Mozarts. Im übrigen bieten die »col Basso«-Zusätze bei den Tutti-Abschnitten vieler Konzerte genügend Kriterien dafür, daß Mozart sich hier als *Maestro al Cembalo* fühlte. Dünne Stellen im Orchestersatz, der gelegentlich sogar bis zur Zweistimmigkeit reduziert wird (KV 450, erster Satz; KV 459, Durchführung und Schluß), lassen vermuten, daß füllende Griffe des Solisten für selbstverständlich gehalten wurden.

Instrumente und Klaviersatz

Zu Beginn der achtziger Jahre des 18. Jahrhunderts kam Mozart in den Besitz eines Hammerflügels des Wiener Klavierbauers Anton Walter. Das Instrument war nicht nur in seiner Mechanik auf der Höhe der Zeit, es bot mit seinen fünf Oktaven Umfang auch klanglich bessere Möglichkeiten als der ältere Steinflügel, der allerdings auch schon mit der neuen Wiener Mechanik versehen war. Dennoch hat sich das neue Instrument nicht sichtbar auf Mozarts Klaviersatz ausgewirkt. Vergleicht man KV 175, das noch nicht einmal für den Steinflügel geschrieben wurde, mit den späten Konzerten der Wiener Zeit, so kann man wohl feststellen, daß Mozarts Satztechnik reifer, auch routinierter wurde, eine grundlegende Änderung läßt sich jedoch nicht nachweisen. Mozarts Klaviersatz ist auch noch in den letzten Konzerten wie am Anfang seines Konzertschaffens von der Zweistimmigkeit her bestimmt. Drei- und Mehrstimmigkeit begegnen vor allem an kadenzierenden Abschnitten und in den langsamen Mittelsätzen. Dabei wird die Akkordik vorzugsweise der linken Hand zugewiesen, während die rechte Hand das Laufpensum zu bewältigen hat. Diatonische Terzenpassagen finden sich nur gelegentlich, sowohl

in den frühesten als auch in den spätesten Werken, chromatische Terzen vermeidet er grundsätzlich. Das auffällige Meiden simultanen Akkordspiels und das Bevorzugen gebrochener Akkordbewegungen (Albertibässe) erklärt sich aus der noch unzureichenden Stimmfestigkeit der Instrumente: Unsauberkeiten in der Stimmung fallen im linearen Spiel weniger ins Gewicht als bei Simultangriffen. Dem widerspricht gelegentliches Akkordspiel, namentlich in den Mittelsätzen von KV 450 und 451, keineswegs. Mozarts künstlerische Entwicklung zeigt sich vor allem im Reifen seiner musikalischen Gedanken, weniger im Zuwachs technischer Äußerlichkeiten.

Die Entstehungsgeschichte der Konzerte

Mozarts Klavierkonzerte, zu denen wir auch die Konzerte für drei und zwei Klaviere, KV 242 und KV 365, rechnen müssen, bilden in seinem künstlerischen Werdegang blockartige Komplexe, die in bestimmten Lebensabschnitten auffällig dominieren. 1767 entstehen die vier frühen Konzertbearbeitungen in Salzburg, drei Konzerte (KV 238, 246, 271) beenden zehn Jahre später, 1776–1777, die Salzburger Ära. Dazwischen liegt nur das D-dur-Konzert KV 175 des Jahres 1773. Von 1782/83 bis 1786, also in nur vier Konzertsaisons, schreibt Mozart nicht weniger als 15 Konzerte, davon allein sechs im Jahre 1784, das überhaupt Mozarts konzertreichstes Jahr ist. Dann scheint der Strom plötzlich zu versiegen: 1788 und 1791 schließen sich nur noch zwei Nachzügler an, KV 537 und KV 595. Innerhalb der 15 Wiener Konzerte bilden die frühen Konzerte KV 413, 414 und 415 eine Gruppe für sich. Sie stehen nicht nur zeitlich, sondern auch innerlich in einem engeren Zusammenhang und erschienen

gemeinsam 1785 als op. 4 bei Artaria im Druck. Mozart schrieb sie für seine Akademien in der Wintersaison 1782/83 und legte dabei sichtlichen Wert darauf, es möglichst vielen recht zu machen. Er brauchte für seinen künstlerischen Einstand in der Kaiserstadt den Erfolg: »...Die Concerten sind eben das Mittelding zwischen zu schwer und zu leicht, sind sehr Brillant-angenehm in die ohren, Natürlich ohne in das leere zu fallen – hie und da – können auch kener allein satisfaction erhalten – doch so – daß die nichtkenner damit zufrieden seyn müssen, ohne zu wissen warum...« (Brief an den Vater vom 28. Dezember 1782).

Das Es-dur-Konzert KV 449 ist ein Einzelwerk, obwohl es gelegentlich in der Literatur mit den drei nachfolgenden Konzerten (KV 450, 451, 453) zu einer Werkgruppe zusammengefaßt wird. Man kann sich in diesem Falle aber auf Mozarts eigenes Urteil verlassen. So schrieb er seinem Vater am 26. Mai 1784, es gehöre »gar nicht dazu. Da ist ein Concert von ganz besonderer art, und mehr für ein kleines als großes Orchestre geschrieben...«. Mozart komponierte KV 449 für Barbara von Ployer, die Tochter eines Salzburger Landmannes, der in Döbling bei Wien lebte und hier Hauskonzerte veranstaltete, in denen seine Tochter als Pianistin hervortrat. Das Konzert wurde daher von Mozart diesem besonderen Umstand entsprechend so disponiert, daß die Bläser (2 Oboen und 2 Hörner) nach Bedarf wegbleiben konnten, damit es sich zur Aufführung in kammermusikalischer Besetzung im privaten Zirkel verwenden ließ. Dennoch ist das eine Konzession, die nicht Mozarts eigentlicher Intention entspricht; denn obwohl die Bläser nur sparsam eingesetzt werden und überwiegend als Dublierstimmen fun-

gieren, verlöre das Konzert dennoch an Klangwirkung, ließe man sie weg. Die Streicher allein vermögen deren klangbindenden Charakter nicht voll zu ersetzen, ganz abgesehen davon, daß der Glanz der hochgetetzten Oboen und die sonore Fülle der Hörner dem Tutti einen eigenen Farbhintergrund verleihen. Stilistisch steht das Konzert allerdings der folgenden Gruppe der drei großen Konzerte näher als den Wiener Subskriptionskonzerten, die im Grunde noch die Salzburger Stillinie weiterverfolgen.

Mit dem B-dur-Konzert KV 450 wendet sich Mozart unüberhörbar einer neuen Richtung zu. Das betrifft vor allem den Stil, weniger den formalen Bau. Die Welt der gefälligen Gesellschaftskunst tritt zugunsten eines verinnerlichten Ausdrucksmusizierens zurück, obwohl nichts an virtuosem Glanz aufgegeben wird. Mozart schrieb das Konzert ebenso wie das nachfolgende, KV 451, wieder für den eigenen Gebrauch. Das manifestiert sich vor allem in den gesteigerten spieltechnischen Anforderungen, und sehr charakteristisch äußert sich Mozart zu seinem Vater: »Ich bin nicht imstande, unter diesen beyden Concerten eine Wahl zu treffen – ich halte sie beyde für Concerte, welche schwitzen machen« (Brief vom 26. Mai 1784). Beide Konzerte entstanden innerhalb einer Woche und zeichnen sich nicht nur durch ihre reichere Instrumentierung, sondern auch durch den unüberhörbaren symphonischen Zug aus, auf den auch Mozart in dem zitierten Brief vom 26. Mai 1784 anspielt, wo er von den »3 großen Concerten« spricht. Die Richtung, wie sie Johann Christian Bach (1735–1782) für das Klavierkonzert vorgezeichnet hatte, und der Mozart bisher willig gefolgt war, scheint endgültig über-

wunden zu sein. Das bestätigt auch das dritte dieser Konzerte, KV 453, das wieder für Barbara von Ployer komponiert wurde, die es am 10. Juni 1784 im väterlichen Hause aufführte: Mozart orientiert sich nicht an KV 449, sondern führt die Stillinie von KV 450 fort. Daß er selber sehr viel von diesen drei »großen« Konzerten hielt, verrät der Passus in seinem Brief vom 21. Juli 1784 an die Schwester: »Ich bin sehr begierig, wenn du alle 3 große Concerte wirst gehört haben, zu vernehmen, welches dir am besten gefällt.«

Auch das nachfolgende Konzert, KV 456, entstand, wie schon erwähnt, vermutlich als Auftragskomposition. Mozart schrieb das formal unkomplizierte, aber harmonisch interessante und namentlich im Finale modulatorisch reichhaltige Werk wieder für Maria Theresa Paradies. Er selber spielte das Konzert am 13. Februar 1785 im Burgtheater in Gegenwart des Kaisers.

Mit KV 456 beginnt die Serie der acht Meisterkonzerte. Vielleicht sollte man KV 451 noch hinzurechnen, gehört es doch mit KV 459 und KV 488 zu den Konzerten, die Mozart wohlüberlegt für sich zurückbehielt. Das F-dur-Konzert KV 459 wählte Mozart aus, um es zusammen mit dem D-dur-Konzert KV 537 in seiner Frankfurter Akademie anlässlich der Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II. am 15. Oktober 1790 aufzuführen, weshalb beide Konzerte, die der Verleger André nach Mozarts Tode 1794 in Offenbach herausgab, als »Krönungskonzerte« bezeichnet wurden.

Lassen sich bis zum Jahre 1784 die Konzerte zu Gruppen zusammenfassen, so scheinen sich solche bei den späteren Konzerten nicht mehr so zwanglos zu ergeben. Dennoch hebt sich unter den späteren Kon-

zerten der Wintersaison 1785/86 eine Dreiergruppe heraus, deren gemeinsames Merkmal bisher kaum beachtet wurde: KV 482, 488 und 491 sind durch die Verwendung von Klarinetten gekennzeichnet. Das ist um so auffälliger, als die restlichen drei Konzerte aus den Jahren 1786, 1788 und 1791 (KV 503, 537 und 595) wieder ohne Klarinetten gearbeitet sind. Es wiederholt sich hier also eine Erscheinung wie bei den letzten Symphonien.

Instrumentation

Da wir wissen, daß Mozart seine Konzerte für bestimmte Ensembles schrieb, deutet diese Sonderbesetzung auf eine eigene Orchesterkonstellation im Winter des Jahres 1786 hin. Zwei der genannten Konzerte, KV 482 und KV 491, wurden in Akademien im Burgtheater gespielt (23. Dezember 1785 und 7. April 1786). Eine Aufführung von KV 488 ist nicht bekannt, man darf aber mit Sicherheit annehmen, daß auch dieses Konzert für eine Akademie bestimmt war. Es fällt auf, daß in KV 488 die Klarinetten die Oboen ersetzen, während sie in den beiden anderen genannten Konzerten zu den Oboen hinzutreten. Das deutet ebenfalls weniger auf eine gezielte klangfarbliche Absicht als auf den Zwang gegebener Verhältnisse hin.

Die Besetzung der einzelnen Konzerte läßt deutlich erkennen, wie sehr Mozart, und nicht nur er, an die orchestralen Möglichkeiten gebunden war. Bis zur Übersiedlung nach Wien bleibt die »neapolitanische Besetzung«, d. h. 2 Oboen und 2 Hörner neben dem Streichorchester, die Regel. Der Zuwachs von 2 Trompeten und 2 Pauken bei dem D-dur-Konzert KV 175 bleibt eine Ausnahme. Im nachkomponierten Schluß-Rondo (KV 382), das später teilweise

anstelle des ursprünglichen Rondos gespielt wurde, hat Mozart zusätzlich noch eine Flöte gefordert. Das D-dur-Konzert war ein ausgesprochenes Lieblingskonzert Mozarts, das ihm nicht nur auf seiner Mannheimer Reise 1777 und in Paris 1778 als Favoritstück diente, sondern das er auch in seiner Wiener Zeit wieder hervorholte und mit dem er sogar das erste Fastenkonzert, das er am 3. März 1782 im Wiener (Burg?)-Theater gab, eröffnete. Auch das C-dur-Konzert KV 415, das in derselben Veranstaltung zur Aufführung kam, erhielt erst allmählich seine reichere Besetzung. In Mozarts erstem Entwurf fehlen noch die Fagotte, Trompeten und Pauken, auch der Artaria-Druck von 1785 enthält im Titel noch keinen Hinweis auf die Fagotte, obwohl sie in der Partitur bereits erscheinen.

Erst von KV 451 an werden Flöten und Fagotte regelmäßig gefordert. Hinsichtlich der Verwendung von Trompeten und Pauken bleibt die Besetzung jedoch auch weiterhin variabel: Im Konzert c-moll KV 491 gibt es sie, wogegen sie in den Konzerten A-dur KV 488 sowie in KV 595 wieder fehlen. Posaunen werden in keinem Konzert vorgeschrieben. Diese Instrumente bildeten damals selbst im Opernorchester noch eine Ausnahme und treten erst von Beethovens Fünfter Symphonie an obligatorisch im Symphonieorchester in Erscheinung.

Die formale Struktur

Der dreisätzigte Zyklus in der Satzfolge schnell – langsam – schnell bildet das Formengerüst sämtlicher Klavierkonzerte. Auffällig sind KV 246 und KV 413 wegen der Verwendung des Tempo di Menuetto in den Schlußsätzen. In KV 413 ist ungewöhnlicherweise sogar auch der Eröffnungssatz in

einem raschen Menuett-Tempo gehalten. Mozart hat zwar auch in den späteren Konzerten noch den $\frac{3}{4}$ -Takt kultiviert, nicht aber in der tänzerischen Grundhaltung des Menuetts. Auch die genannten Sätze in KV 246 und KV 413 haben formal mit dem Menuett nichts zu schaffen, sondern stehen dem Rondo nahe. Eine Besonderheit bietet das Schlußrondo von KV 451, das im $\frac{3}{4}$ -Takt beginnt und ein $\frac{3}{8}$ -Finale angehängt erhält: Hier ist allerdings weniger der Umschlag in einen schlendernden Tripelrhythmus, als vielmehr eine triolierte Straffung durch Doppeltaktgruppen beabsichtigt. Dieses Finale ließe sich unschwer in einen $\frac{3}{8}$ -Takt umschreiben, der dupeltaktig in zweimal drei Achtel zu gliedern wäre. Der Dupeltakt ist für alle Schlußsätze typisch, auch die gelegentliche $\frac{3}{8}$ -Vorzeichnung (KV 415, 450, 456, 482, 595) ist stets dupeltaktig (zweimal drei) unterteilt.

So schematisch der zyklische Aufbau der Konzerte auch wirken mag, so unschematisch verhält sich Mozart in der Durchformung der einzelnen Sätze. Weder in der Frühzeit, wo er sich, wie gesagt, an Johann Christian Bach anschließt, noch in der Spätzeit folgt er einem festgefügtigen Schema. Dem Usus seiner Zeit, für ein Modell mehrere Muster zu liefern, hat sich Mozart niemals angeschlossen. Völlig unkonventionell variiert er sein Formengerüst stets von neuem, wie er auch als Interpret sich niemals einem gesetzten Maße unterwirft, sondern seinen spontanen Einfällen folgt.

Das Grundschemata, wie es Mozart schon in seinen frühen Salzburger Pasticcis präsentiert, wird in den späteren Werken im Prinzip beibehalten, jedoch stets von neuer Gestalt modelliert. Mit wachsender

Reife zeigt sich allerdings eine thematische Verfestigung der anfangs nur sequenzartig aufgebauten Durchführungspartien, und von KV 271 an belebt sich auch das Wechselspiel von Solo und Tutti, die in den frühen Werken nach barocker Tradition noch reinlich geschieden erscheinen.

Die Neigung zur Vielthematigkeit verliert Mozart auch in den Spätwerken nicht: Stets arbeitet er mit reichem Themenmaterial. Schon daran ist zu erkennen, daß sich die Kontrastthematik, wie sie Beethoven kultiviert, für Mozart nicht als die primäre Aufgabe stellt. Treten Haupt- und Seitenthema schon im Eingangstutti voll in Erscheinung, so ist die Absicht, einen thematischen Kontrast zu gewinnen, allerdings unverkennbar. Mozart verzichtet noch weitgehend auf den Gegensatz von Tonika- und Dominantspannung und betont sichtlich die Grundtonart. Hierin folgt er offenbar dem Vorbild Haydns.

Das Solo ist keineswegs stets als Wiederholung der Exposition zu verstehen, vielmehr wird hier durchaus auch neues Themenmaterial eingeführt (KV 415); ausnahmsweise kann das Seitenthema vom Solo auch ausgelassen und von einem zusätzlichen Tutti gewissermaßen nachgereicht werden (KV 459). Im allgemeinen greift das Solo zunächst das Hauptthema des Eröffnungstutts auf, das kann aber durchaus variierend geschehen (KV 413) oder verzögernd durch Einschüßel oder Ausweichungen (KV 450, KV 491). Am wenigsten streng sind die Durchführungen entworfen, die auch in bezug auf ihre Ausdehnung sehr unterschiedlich ausfallen. Hier entläßt sich Mozarts improvisatorischer Einfall am stärksten. Noch in den späteren Konzerten bringt Mozart in den Durchführungen neue musika-

liche Gedanken zur Geltung, was eigentlich dem Wesen der Durchführung widerspricht. Für Mozart sind diese Formenabschnitte weniger Durchführungen im Sinne konzentrierter thematischer Arbeit, als vielmehr Abschnitte einer phantasiereichen Entfaltung.

Die Reprisen sind, im Vergleich zu den Expositionen, grundsätzlich verkürzt. Hier ist alles auf Konzentration und Abschluß, nicht mehr auf Entfaltung eingestellt.

Mozart als Konzertpianist

Mozarts Konzerttätigkeit fällt, von seinen jugendlichen Konzertreisen abgesehen, hauptsächlich in die Jahre 1782–1786. Neben Subskriptionskonzerten spielte er in Benefizveranstaltungen befreundeter Künstler, konzertierte auf Einladung hochgestellter Persönlichkeiten, wie des Fürsten Gallizin, der Grafen Esterházy und Zichy, oder spielte gegen Entrée an Sonntagen vormittags in seiner eigenen Wohnung. Mozart wurde in den Konzerten begeistert gefeiert, der Kaiser persönlich erwies ihm mehrmals seine Reverenz, auch die Einnahmen waren nicht unbeträchtlich, wie wir aus Mozarts eigenen Briefen wissen. An seinem Spiel rühmten die Zeitgenossen nicht nur die technische Kunstfertigkeit, sondern vor allem auch den Geschmack. »Er ist unstreitig eins der größten Originalgenies«, urteilte der Komponist Karl Ditters von Dittersdorf, »und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er läßt den Zuhörer nicht zu Atem kommen; denn kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein ande-

rer herrlicher da, der den vorigen verdrängt...«. Der Riesenerfolg seiner Akademie im Prager Opernhaus am 19. Januar 1787 veranlaßte Mozart, das Konzert zu wiederholen. Beide Konzerte brachten ihm einen Reinertrag von 1000 Gulden. Dennoch täuschte dieser Erfolg. Die enthusiastischen Äußerungen über sein Konzertieren stehen nicht mit dem schwindenden Interesse in Wien im Einklang. Schon seit 1786 verloren Mozarts Akademien hier zusehends an Attraktivität. Von 1787 an hört man kaum mehr von seiner öffentlichen Konzerttätigkeit. Als er das letzte Mal, am 4. März 1791 in einem Konzert

des Klarinettenisten Beer, öffentlich auftrat, schrieb zwar die Wiener Zeitung über sein Auftreten wie ehemals: »Jedermann bewunderte seine Kunst sowohl in der Komposition als auch Execution...«, jedoch bei seinem letzten Aufruf zu eigenen Subskriptionskonzerten im Jahre 1788 hatte sich Mozart des geringen Zuspruchs wegen gezwungen gesehen, die Konzerte um wenigstens zwei Monate zu verschieben, in der Hoffnung, »auswärtig mehrere Liebhaber zu finden als hier«, wie er zu Puchberg äußerte.

Er sollte sie nie mehr finden...

Mozart: Les Concertos pour piano

HEINZ BECKER

En adressant à son père, à la fin du mois de mars 1782, le rondo composé après coup pour le Concerto pour piano en ré majeur (K. 175), Wolfgang Amadeus Mozart notait dans la lettre accompagnant l'envoi: «...Et je vous prie en outre de le conserver comme un petit trésor – et de ne le laisser jouer à personne, pas même à Marchand et à sa sœur. – Je l'ai composé tout exprès pour moi et personne d'autre que ma chère sœur ne doit le jouer en dehors de moi...».

Ces propos caractérisent parfaitement la place particulière occupée par le concerto de soliste par rapport aux autres genres musicaux. De même que Mozart écrivait les grands airs de solistes en tenant compte jusque dans les moindres nuances de la personnalité artistique des chanteurs, de même adaptait-il les parties de soliste de ses concertos au niveau d'exécution des interprètes. Cela vaut tout particulièrement pour les concertos écrits sur mesure pour certaines de ses élèves ou de ses connaissances, mais aussi pour ceux qu'il destinait à son usage personnel. A cette époque-là, les solistes considéraient logiquement les concertos comme leur propriété personnelle. Souvent même, on fixait par contrat les conditions assurant au soliste un droit exclusif d'exécution pour une période fixée, avant l'expiration de laquelle la composition ne devait pas être imprimée. Cela sup-

posait une protection des copies, qui seule pouvait garantir au soliste son monopole. Ce n'est pas par hasard que Mozart veillait soigneusement à ce que les partitions de ses concertos ne fussent pas copiées sans autorisation, alors qu'il ne prenait pas autant de précautions pour ses œuvres symphoniques: «...J'ai donné aujourd'hui à la voiture postale la symphonie que j'ai écrite à Linz pour le vieux comte de Thun, accompagnée de 4 concertos», écrit-il à son père le 15 mai 1784, «– je ne m'inquiète pas pour la symphonie, mais seulement pour les 4 concertos que je vous prie de faire copier à votre domicile, car il faut tout aussi peu se fier aux copistes de Salzbourg qu'à ceux de Vienne; – je sais de source sûre que Hofstetter copie en double la musique de Haydn, me trouvant en possession de ses 3 dernières symphonies. – En ce qui concerne ces nouveaux concertos, comme personne d'autre que moi ne possède ceux en si bémol et en ré et personne d'autre que Mademoiselle von Ployer (pour qui ils ont été écrits) ceux en mi bémol et en sol, ils ne pourraient venir en d'autres mains que par une semblable fraude; – je fais moi-même tout copier dans ma chambre et en ma présence...». Le 26 mai, il conjure de nouveau son père: «...surtout qu'ils ne tombent entre les mains de personne.» Cette crainte des copies illégales ne se contente pas seulement de souligner le caractère

privé du concerto de soliste, elle dénote également quel attrait revêtaient à cette époque-là les nouveaux concertos encore inconnus, et quelles espérances y étaient attachées.

A ce propos, il faut en outre tenir compte de la prestation artistique fournie par Mozart en tant que pianiste. Mozart ne se sentait jamais obligatoirement ni définitivement lié par la partition écrite, celle-ci ne constituant pour lui qu'une charpente que son interprétation ne cessait d'étoffer d'improvisations. Et cela ne s'applique pas seulement aux cadences du soliste. La richesse d'imagination et la fertilité d'improvisation de l'interprétation de Mozart s'étendaient jusqu'aux épisodes déjà «élaborés». Occasionnellement, comme par exemple dans le Concerto en ut mineur K. 491, Mozart notait dans la partition quelques points de repère mnémotechniques capables de nous donner une idée, mais pas davantage, de la manière dont il variait ses compositions. «Quand je joue ce concerto», écrit-il à sa sœur le 22 janvier 1783 à propos du Concerto en ré majeur K. 175, «je fais toujours ce qui me passe par la tête.»

Si l'on compare les dates de composition des concertos, qui nous sont connues avec suffisamment d'exactitude, on est frappé par le fait qu'à peu d'exceptions près, ils aient vu le jour pendant les mois d'hiver. Il y a à cela une explication fort simple: en principe, Mozart composait ses concertos de piano pour des manifestations bien définies. Ces concerts, nommés «académies», étaient uniquement organisés durant les mois d'hiver, quand la noblesse séjournait dans ses résidences citadines. La période du Carême conférait aux concerts un regain d'activité, les théâtres faisant alors relâche pendant plusieurs

semaines. Parmi les concertos échappant à la règle figure celui en si bémol majeur K. 456, portant la date de composition du 30 septembre 1784. Mozart l'a probablement écrit pour la pianiste aveugle Maria Theresa Paradies (1759-1824), élève du pianiste viennois Anton Kozeluch, laquelle le lui aurait commandé pour une de ses tournées de concerts à Paris. Si les dernières recherches effectuées font douter que Maria Theresa Paradies ait joué ce concerto à Paris, la date de composition qui lui est attribuée indique au moins qu'il fut destiné à cette tournée.

Quant aux premiers concertos salzbourgeois (K. 37, 39, 40, 41), composés eux aussi en dehors de la saison d'hiver, d'avril à juillet 1763, le jeune compositeur de onze ans les avait conçus comme «provision» artistique pour son seconde voyage à Vienne, voyage que les circonstances devaient vouer à l'échec.

Pastiches de jeunesse

Wyzewa et Saint-Foix ont pu apporter les preuves que ces premiers concertos salzbourgeois ne sont pas des compositions originales mais des arrangements de sonates pour piano d'autres compositeurs. Aussi ces pastiches sont-ils révélateurs de la conception que l'on se faisait à cette époque-là de l'unité de l'œuvre et des mouvements, le compositeur adolescent ne s'étant nullement formalisé de grouper des mouvements provenant non seulement de diverses sonates, mais encore de différents compositeurs.

Ainsi le premier mouvement du Concerto K. 37 est emprunté à la Sonate op. 1 n° 5 de Hermann Friedrich Raupach (1728-1788), tandis que son troisième mouvement a été pris au mouvement initial de la Sonate op. 2 n° 3 de Leontzi Honauer (c. 1730 -

c. 1790). Dans le Concerto K. 39, les deux mouvements extrêmes sont imités des mouvements correspondants de la Sonate op. 1 n° 1 de H. F. Raupach, le mouvement médian (Andante) correspondant au mouvement d'introduction rapide (!) de l'op. 17 n° 2 de Johann Schobert. Dans le Concerto K. 40, les deux premiers mouvements proviennent respectivement de sonates pour piano de Johann Gottfried Eckart (1735-1809), le modèle du mouvement final étant fourni par une sonate pour piano (Wq. 117) de Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788). Le Concerto K. 41 s'appuie de nouveau sur des mouvements de sonates de Honauer et de Raupach.

Ce procédé de pastiche trahit indubitablement l'attitude encore insouciant de la jeune génie à l'égard de la forme du concerto. Il s'agit ici, au sens propre du terme, de musique utilitaire, arrangée en fonction de la circonstance, dénuée de toute aspiration à plus longue existence, ne visant pas à atteindre la sphère de l'expérience intime. Selon toute vraisemblance, Mozart a arrangé pour l'exécution concertante des sonates pour piano qu'il avait «bien dans les doigts». Mais la transformation qu'il fait subir aux sonates lui servant de modèles révèle sous quel angle le jeune compositeur envisageait les rapports de la sonate et du concerto. Pour l'essentiel, Mozart laisse ses modèles intacts et ne les étoffe que par l'addition de *tutti* orchestraux qu'il utilise comme introduction, avant le développement et comme conclusion, après la reprise, où ils encadrent la cadence du soliste. Un autre *tutti* n'apparaît qu'occasionnellement avant la reprise. Pendant les passages solistes, Mozart se contente de modestes accords de soutien, sans jamais conférer à l'orchestre le rôle de dialoguer avec l'instrument solo.

Les Concertos pour piano

Cette facture d'une extrême simplicité révèle pourtant la double évolution du concerto pour piano. Si, dans les autres concertos de piano, la fonction de basse continue, obligatoirement assurée par l'instrument soliste dans les passages en *tutti*, montre clairement comment le piano arriva, par l'extension et l'émancipation progressive de l'instrument du *continuo*, à consolider son propre rôle de soliste (l'exemple le plus célèbre en étant fourni par le Cinquième Concerto brandebourgeois de Bach), les concertos-pastiches de Mozart révèlent par contre l'autre voie historique, dans laquelle les passages en solo forment l'élément primaire et sont étoffés par les ritournelles instrumentales. Ces deux lignes de développement du concerto de piano, émancipation croissante de l'instrument soliste et revêtement orchestral de la partie de piano, sont encore discernables dans les concertos de piano de Mozart. Il est remarquable que Mozart, jusque dans ses derniers concertos, n'ait pas renoncé à la fonction de basse continue remplie par l'instrument soliste, comme on peut le voir dans le *continuo* assuré pendant les *tutti*; le Concerto en ut majeur K. 503, de l'année 1786, conserve même dans son titre la licence «pour le clavecin ou le pianoforte», bien qu'il soit sans équivoque destiné au forte-piano. Mozart ne cessa jamais de désigner par «clavecin» la partie de soliste de ses concertos pour piano.

La puissance croissante de l'orchestre et l'émancipation des voix intermédiaires des cordes eurent beau rendre le clavecin superflu comme instrument assurant la basse continue, la pratique de cette dernière n'en resta pas moins en vigueur dans l'univers concertant mozartien. Dans certains passages de ses

pastiches salzbourgeois, Mozart a encore entièrement noté la basse. Les concertos par souscription et destinés à la publication de 1776-77 (K. 238, 246, 271) sont également soigneusement chiffrés, toutefois d'une autre écriture que celle de Mozart. Par contre, une partition non originale du Concerto K. 246 comporte une basse continue de la main même de Mozart. D'ailleurs les mentions «col Basso» accompagnant de nombreux *tutti* suffisent à prouver que Mozart se sentait encore «maestro al cembalo» dans les passages en *tutti*. Certains épisodes d'une orchestration extrêmement ténue, parfois même simplement réduite à deux voix (K. 450, premier mouvement; K. 459, développement et conclusion) font supposer qu'il était normal que le soliste enrichisse sa partie.

Au début des années 1780, Mozart entra en possession d'un forte-piano du facteur viennois Anton Walter. Non seulement l'instrument répondait aux derniers perfectionnements de l'époque, mais il offrait aussi, avec ses cinq octaves, de meilleures possibilités sonores que l'ancien instrument de Stein, du reste lui-même déjà pourvu du nouveau mécanisme viennois. Cependant, le nouvel instrument n'a pas sensiblement influencé la composition pianistique mozartienne. La comparaison du Concerto K. 175, qui ne fut même pas encore composé pour le piano de Stein, et des derniers concertos de la période viennoise ne permet pas de déceler de modification foncière, en dehors d'un surcroît de maturité et d'expérience dans la technique de composition. Dans ses premiers comme dans ses derniers concertos, la conception pianistique de Mozart est régie par une écriture à deux voix. Les passages faisant intervenir trois ou plusieurs voix se rencontrent avant tout

dans les cadences et dans les mouvements lents médians. Dans ce cas, les accords sont de préférence confiés à la main gauche, tandis qu'à la droite est assigné le *pensum* des traits. Les épisodes diatoniques en tierces ne sont qu'occasionnels, et les tierces chromatiques sont évitées systématiquement. L'absence surprenante d'accords simultanés et la prédilection pour des figures en accords brisés (basses d'Alberti) s'expliquent par le fait que les instruments ne tenaient pas encore suffisamment l'accord: cette justesse imparfaite ressortait moins dans un jeu linéaire que dans les attaques simultanées. Ceci n'est nullement contredit par le jeu en accords apparaissant de temps à autre, notamment dans les mouvements médians des Concertos K. 450 et K. 451. Le développement artistique de Mozart s'affirme bien plus à travers la maturité de ses conceptions musicales que par une surenchère d'effets techniques superficiels.

Genèse des concertos

Les concertos pour piano de Mozart, au nombre desquels il faut également compter les concertos pour trois et pour deux pianos, K. 242 et K. 365, forment, dans le cours de son développement artistique, de véritables ensembles qui dominent à certaines périodes de son existence.

Les quatre premiers concertos, arrangements de sonates, virent le jour à Salzbourg en 1767 et ce sont trois concertos (K. 238, 246, 271) qui, dix années plus tard, conclurent l'ère salzbourgeoise. On ne trouve entre ces deux dates que le Concerto en ré majeur K. 175 de 1773. De 1782-83 à 1786, donc en quatre saisons d'hiver seulement, Mozart n'écrivit pas moins de quinze concertos, dont six pour la seule

année 1784, la plus fertile de toutes en concertos. Puis, le flot semble brusquement se tarir: les années 1788 et 1791 ne voient naître que deux retardataires, les Concertos K. 537 et K. 595.

Au sein même des quinze concertos viennois, les trois premiers (K. 413, 414 et 415) constituent un groupe à part. Ils sont étroitement liés, non seulement par leurs dates de composition mais encore par leur contenu et parurent ensemble chez Artaria, en 1785, sous le nom d'opus 4. Mozart les écrivit pour l'une de ses «académies» de la saison d'hiver 1782-83, avec le souci évident de plaire au plus grand nombre possible. Il avait besoin de succès pour gagner à se faire reconnaître artistiquement dans la capitale impériale: «... Ces concertos tiennent juste le milieu entre le trop difficile et le trop facile - ils sont très brillants - agréables aux oreilles - naturels sans tomber dans la pauvreté - ça et là, les connaisseurs seuls peuvent y trouver aussi satisfaction - pourtant de façon que les non-connaisseurs en puissent être contents, sans savoir pourquoi...» (lettre à son père du 28 décembre 1782).

Le Concerto en mi bémol K. 449 occupe une position isolée, bien que la littérature musicale le rattache souvent aux trois concertos suivants (K. 450, 451, 453). Mais en l'occurrence, on peut se fier au propre jugement de Mozart, écrivant à son père le 26 mai 1784 qu'il n'appartient pas à cet ensemble: «C'est un concerto d'un type tout particulier, écrit plutôt pour un petit que pour un grand orchestre...» Mozart composa le Concerto K. 449 pour Barbara von Ployer, fille d'un compatriote salzbourgeois résidant à Döbling, près de Vienne, où il organisait chez lui des concerts privés lors desquels sa fille se produisait comme pianiste. Pour cette circonstance, Mozart

orchestra le concerto de façon que les vents (2 hautbois et 2 cors) fussent facultatifs et que l'œuvre pût être exécutée, en cercle privé, dans une distribution de musique de chambre. Il s'agit là, pourtant, d'une concession ne répondant pas à l'intention personnelle de Mozart; car, si les vents ne sont introduits que discrètement et servent principalement à doubler les voix, leur omission n'en signifie pas moins pour le concerto une perte d'effet musical. Outre que l'éclat des hautbois à la tierce supérieure et la plénitude sonore des cors confèrent aux *tutti* une couleur de fond particulière, les instruments à cordes ne sont pas à eux seuls capables de faire pleinement oublier le timbre spécifique des instruments à vent. Toutefois, par son style, ce concerto se rapproche davantage des trois grands concertos suivants que des concertos par souscription viennois qui, eux, prolongent au fond la tendance stylistique salzbourgeoise.

Avec le Concerto en si bémol majeur K. 450, Mozart s'engage indéniablement dans une direction nouvelle et cette fois moins sur le plan formel que sur le plan stylistique. L'univers complaisant de la musique de société s'efface en faveur d'une expression musicale approfondie, sans que soit pour autant sacrifiée la brillante virtuosité. Mozart écrivit ce concerto, de même que le suivant K. 451, pour son usage personnel. Cela se manifeste notamment par l'accroissement des difficultés techniques, et Mozart s'exprime à ce propos de manière bien caractéristique à son père: «Je ne suis pas capable de choisir entre les deux concertos; je les tiens tous les deux pour des concertos qui mettent en nage» (lettre du 26 mai 1784). Les deux concertos furent composés en une semaine et ne se distinguent pas seulement par la plus grande

richesse de leur instrumentation mais aussi par leur incontestable caractère symphonique, auquel Mozart fait allusion dans la lettre précédemment citée où il parle des «trois grands concertos». La direction dans laquelle Johann Christian Bach (1735-1782) avait engagé le concerto pour piano et que Mozart avait jusqu'alors suivie de son plein gré semble enfin définitivement abandonnée. C'est ce que confirme encore le troisième de ces concertos, K. 453, également composé pour Barbara von Ployer qui l'exécuta le 10 juin 1784 dans la maison paternelle: Mozart ne s'appuie plus sur le Concerto K. 449 mais poursuit l'évolution stylistique amorcée avec le Concerto K. 450. Un passage d'une lettre à sa sœur du 21 juillet 1784 trahit qu'il faisait lui-même grand cas de ces trois «grands» concertos: «Il me tarde de t'entendre dire, lorsque tu les auras entendus tous les trois, lequel de ces grands concertos tu préfères».

Comme nous l'avons déjà mentionné, le Concerto suivant, K. 456, fut aussi vraisemblablement une œuvre de commande. C'est pour la pianiste Maria Theresa Paradies que Mozart écrivit cette composition de forme simple mais à l'harmonie intéressante et au finale riche en modulations. Il joua lui-même ce concerto le 13 février 1785, au Burgtheater, en présence de l'empereur.

Le Concerto K. 456 ouvre la série des huit grands chefs-d'œuvre. Peut-être faudrait-il y ajouter le Concerto K. 451 qui fait partie, avec les Concertos K. 459 et K. 488, de ceux que Mozart se réservait personnellement. Ce fut le Concerto en fa majeur K. 459 qu'il choisit d'interpréter, avec celui en ré majeur K. 537, dans l'«académie» qu'il donna à Francfort le 15 octobre 1790, à l'occasion des fêtes du couronnement de Léopold II, d'où le nom de «Con-

certos du couronnement» attribué aux deux œuvres dans l'édition André publiée à Offenbach en 1794, après la mort de Mozart.

Si les concertos composés jusqu'en 1784 se laissent classer par groupes, il n'en va plus aussi aisément avec les concertos ultérieurs. Pourtant, parmi les concertos de la saison d'hiver 1785-86, ressort une trilogie K. 482, 488 et 491, dont la caractéristique commune ne semble guère avoir été remarquée jusqu'ici: l'emploi de clarinettes. Le fait est d'autant plus frappant que les trois derniers concertos des années 1786, 1788 et 1791 (K. 503, 537 et 595) sont de nouveau orchestrés sans clarinettes. Il y a donc là, comme dans les trois dernières symphonies, l'évidente répétition d'un phénomène.

L'orchestration

Mozart écrivant ses concertos, comme on le sait, à l'intention d'ensembles déterminés, cette distribution particulière renvoie donc à la constellation orchestrale dont il disposait au cours de l'hiver 1786. Deux des concertos cités, K. 482 et 491, furent joués dans des «académies» données au Burgtheater le 23 décembre 1785 et le 7 avril 1786. Il n'y a pas de trace d'une exécution du Concerto K. 488 mais on peut supposer à coup sûr qu'il fut également destiné à une «académie». On remarque que les clarinettes remplacent les hautbois dans le Concerto K. 488 alors qu'elles leur sont ajoutées dans les deux autres concertos. Encore une fois, ce fait est moins à rattacher au souci d'obtenir un certain coloris sonore qu'à la nécessité d'adaptation aux circonstances données.

L'orchestration de chaque concerto fait clairement

ressortir à quel point Mozart — et pas seulement lui — était tributaire des possibilités offertes par l'orchestre qu'il avait à sa disposition. Jusqu'à son établissement à Vienne, la «distribution napolitaine», consistant en deux hautbois et deux cors en plus des cordes, demeure la règle. L'addition de deux trompettes et de deux timbales dans le Concerto en ré majeur K. 175 reste une exception. Dans le rondo final composé après coup pour cette œuvre (K. 382) et qui en remplaça plus tard le rondo initial, Mozart a encore ajouté une flûte. Ce Concerto en ré majeur était décidément l'un des favoris de Mozart qui ne se contenta pas de le jouer avec prédilection lors de ses voyages à Mannheim en 1777 et à Paris en 1778, mais le reprit aussi dans la période viennoise et ouvrit même avec cette œuvre le premier concert de gala qu'il donna le 3 mars 1782 dans un théâtre viennois (Burgtheater?). Pareillement, le Concerto en ut majeur K. 415, exécuté lors du même concert, n'acquiesce que progressivement une instrumentation plus riche. Dans la première esquisse de Mozart, les bassons, les trompettes et les timbales font encore défaut et le titre de l'édition Artaria de 1785 ne fait encore aucune allusion aux bassons, bien que ceux-ci figurent dans la partition.

C'est seulement à partir du Concerto K. 451 que flûtes et bassons sont constamment requis, mais la distribution continue à varier en ce qui concerne les trompettes et les timbales qui sont exigées dans le Concerto en ut mineur K. 491 et qui font défaut dans le Concerto en la majeur K. 488 ainsi que dans le dernier Concerto K. 595. Aucun concerto ne prévoit les trombones. Ces instruments constituaient alors une exception même dans les orchestres d'opéra et n'apparaissent comme instruments obligés de

l'orchestre symphonique qu'à partir de la Cinquième Symphonie de Beethoven.

La structure formelle

Le cycle en trois mouvements vif-lent-vif constitue la charpente formelle de tous les concertos de piano. L'utilisation du tempo de menuet surprend dans les derniers mouvements des Concertos K. 246 et K. 413, tout autant que dans le mouvement initial du concerto K. 413 dans lequel se maintient, de manière tout à fait inhabituelle, un rapide tempo de menuet. Si Mozart a bien, dans les concertos ultérieurs, cultivé la mesure à $\frac{3}{4}$, il ne lui a jamais conféré l'allure dansante du menuet. Les mouvements mentionnés des Concertos K. 246 et K. 413 n'ont formellement rien à voir non plus avec le menuet, mais se rapprochent du rondo. Le rondo final du Concerto K. 451 offre la particularité de commencer par une mesure à $\frac{3}{4}$ à laquelle succède une mesure à $\frac{3}{8}$: toutefois l'intention visée ici est bien moins de passer brusquement à un nonchalant rythme ternaire que d'obtenir, par des groupes de deux mesures, l'effet des triplets. Ce finale se laisserait aisément transformer en une mesure à $\frac{3}{4}$ que l'on pourrait diviser en deux fois trois croches. La mesure double est typique de tous les derniers mouvements et la mention occasionnelle $\frac{3}{8}$ (K. 415, 450, 456, 482, 595) se divise toujours en mesure double (2×3).

Aussi schématique que puisse paraître la construction cyclique des concertos, autant Mozart échappe à tout schématisme dans sa façon de modeler chaque mouvement. Ni dans la première période, où Mozart se montre l'émule de Johann Christian Bach, ni à une époque ultérieure, Mozart ne s'en tient à un modèle fixe. Il ne s'est jamais rallié à l'usage en vigueur à son

époque de fournir continuellement des répliques d'un même modèle. Se tenant à l'écart de toute convention, il ne cesse d'apporter des variations à la charpente formelle, de même qu'en tant qu'interprète, il ne se soumet jamais à une règle prescrite mais laisse libre cours à sa fantaisie.

Le schéma fondamental qu'offrent déjà les premiers pastiches salzbourgeois de Mozart est en principe conservé dans les œuvres postérieures, mais toutefois constamment remodelé de façon à revêtir un autre aspect. Avec la maturité s'affirme une consolidation thématique dans les épisodes de développement qui n'étaient d'abord élaborés que par séquences, tandis qu'à partir du Concerto K. 271, l'alternance entre *solo* et *tutti*, nettement séparés, selon la tradition baroque, dans les premières œuvres, gagne en animation.

Mozart ne perd pas non plus dans ses dernières œuvres la tendance à la pluralité thématique et il ne cesse de travailler sur un riche matériel de motifs. On reconnaît bien là que le contraste thématique cultivé par Beethoven ne représente pas pour Mozart la première des tâches. Pourtant l'intention d'obtenir un tel contraste s'avère incontestable lorsque les thèmes principal et secondaire apparaissent déjà en pleine lumière dans le *tutti* d'introduction. Mozart va encore plus loin en renonçant à l'opposition tonique-dominante et en soulignant ostensiblement la tonalité fondamentale, suivant visiblement en cela l'exemple de Haydn.

Le *solo* n'est nullement conçu comme la reprise de principe de l'exposition, mais plutôt comme apport de nouveau matériel thématique (K. 415), le thème secondaire pouvant même être exceptionnellement omis par le soliste et en quelque sorte fourni plus tard

par un *tutti* supplémentaire (K. 459). En général, le soliste s'empare d'abord du thème principal du *tutti* initial, ce qui se produit parfois sous une forme entièrement variée (K. 413) ou, tardivement, par interpolation ou encore après de nombreux détours (K. 450, K. 491). C'est dans les développements que la conception est la moins rigoureuse et il y a entre eux de frappantes différences d'ampleur. C'est aussi dans leur cadre que l'improvisation créatrice de Mozart se déploie le plus largement. Dans les derniers concertos, Mozart va jusqu'à faire apparaître de nouveaux motifs au cours du développement, ce qui est en contradiction avec le principe même du développement. Pour Mozart, ces épisodes formels constituent moins des développements dans le sens d'un approfondissement du travail thématique que des passages propres à l'épanouissement de son imagination.

Par rapport aux expositions, les reprises sont systématiquement écourtées, ne visant plus à l'épanouissement mais à la concentration et à la conclusion.

Mozart concertiste

En dehors des tournées de concerts de sa jeunesse, l'activité de concertiste de Mozart se situe principalement au cours des années 1782 à 1786. En plus des concerts de souscription, Mozart participait à des concerts à bénéfice donnés au profit d'artistes comptant parmi ses amis, se produisait sur invitation chez des personnes de haut rang telles que le prince Gallitzin, les comtes Esterházy et Zichy, ou encore organisait chez lui des concerts payants le dimanche matin. Lors de ces concerts, Mozart était fêté avec enthousiasme; l'empereur lui-même lui fit à plusieurs reprises sa révérence et nous savons par ses

propres lettres que les recettes n'étaient pas non plus négligeables. Ses contemporains ne louaient pas seulement son habileté technique, mais surtout son bon goût. «C'est incontestablement un des plus grands véritables génies», estimait Karl Ditters von Dittersdorf, «et je n'ai jusqu'ici connu aucun compositeur possédant une aussi étonnante richesse d'idées neuves. Je souhaiterais qu'il n'en fût pas si prodigue. Il ne laisse pas à l'auditeur le temps de respirer; car à peine veut-on réfléchir à une belle pensée qu'en voilà une autre, encore plus noble, qui rejette dans l'ombre la précédente...»

Le succès énorme remporté par l'«académie» qu'il donna à l'Opéra de Prague le 19 janvier 1787 incita Mozart à redonner le concert. Les deux concerts lui rapportèrent un revenu net de 1000 florins. Ce succès était pourtant trompeur. Les propos en-

thousiastes concernant son jeu ne concordaient pas avec l'intérêt décroissant que Vienne lui témoignait. Dès 1786, les «académies» de Mozart y perdirent sensiblement de leur attrait et, à partir de 1787, on n'entend plus guère parler de ses apparitions publiques comme pianiste. Lors de la dernière, qui eut lieu le 4 mars 1791 à l'occasion d'un concert du clarinetiste Beer, la *Wiener Zeitung* écrivit comme autrefois: «Tout le monde admira autant son art de compositeur et d'interprète», – cependant, en 1788, son appel à une souscription de ses propres concertos avait trouvé si peu d'écho qu'il s'était vu obligé de la différer d'au moins deux mois, dans l'espoir de «trouver au-dehors plus d'amateurs qu'ici», comme il le disait à Puchberg.

Il ne devait plus jamais les trouver...

(Traduit de l'allemand)

ORIGINAL-IMAGE BIT-PROCESSING

Added presence and brilliance, greater spatial definition

Mehr Präsenz – mehr Brillanz – mehr Raumklang

Plus de présence, pureté du timbre, meilleure définition spatiale

ADD

Recordings: Salzburg, Grosses Festspielhaus, 5/1961 (K. 453, 467), 4/1962 (K. 238, 482), 5/1963 (K. 451, 488); Salzburg, Kleines Festspielhaus, 5/1965 (K. 414, 456, 466, 537), 4/1966 (K. 449, 491), 3/1967 (K. 415, 459); Salzburg, Mozarteum, 4/1968 (K. 450, 503), 5/1968 (K. 246), 11/1968 (K. 37, 175, 271, 413), 3–4/1969 (K. 39, 40, 41, 595)

Executive Producer: Otto Gerdes

Recording Producers: Rainer Brock (K. 37, 39–41, 175, 238, 246, 271, 413, 415, 450, 459, 482, 491, 503, 595); Karl Faust (K. 414, 449, 456, 466, 537); Hans Weber (K. 467, 488, 451, 453)

Tonmeister (Balance Engineer): Günter Hermanns

© 1962/1964–1971 Polydor International GmbH, Hamburg

© 1970 Prof. Dr. Heinz Becker

Cover Photo: © ZEFA/W. Meier

Mozart: Painting by Barbara Krafft

Gesellschaft der Musikfreunde in Wien

Artist Photo: Siegfried Lauterwasser, Überlingen

Art Direction: Nikolaus Boddin

Printed in Germany by/Imprimé en RFA par Neef, Wittingen





1

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 6 in B flat major, K. 238

[20'09]

Konzert für Klavier und Orchester Nr. 6 B-dur

Concerto pour piano et orchestre n° 6 en si bémol majeur

- | | | |
|---|--|--------|
| 1 | 1. Allegro aperto | [7'10] |
| 2 | 2. (Andante un poco adagio) | [6'04] |
| 3 | 3. Rondeau: Allegro
<i>(Cadenza/Kadenz/Cadence: Anda)</i> | [6'55] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 8 in C major, K. 246

[22'45]

C-dur »Lützow«-Konzert - en ut majeur

- | | | |
|---|---|--------|
| 4 | 1. Allegro aperto
<i>(Cadenza: Anda)</i> | [7'29] |
| 5 | 2. Andante
<i>(Cadenza: Anda)</i> | [8'24] |
| 6 | 3. Rondeau: Tempo di Menuetto | [6'52] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 9 in E flat major, K. 271

[34'02]

Es-dur »Jeunehomme«-Konzert - en mi bémol majeur

- | | | |
|---|--|---------|
| 7 | 1. Allegro
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [10'22] |
| 8 | 2. Andantino
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [13'32] |
| 9 | 3. Rondeau: Presto - Menuetto: Cantabile - Tempo primo
<i>(1st Cadenza: Mozart/Anda; 2nd Cadenza: Anda)</i> | [10'08] |

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



2

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

469 512-2

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 11 in F major, K. 413 (387a) [20'55]

F-dur · en fa majeur

1. Allegro [8'40]
(Cadenza: *Anda*)
2. Larghetto [7'10]
(Cadenza: *Anda*)
3. Tempo di Menuetto [5'05]

Concerto for Piano and Orchestra no. 12 in A major, K. 414 (385p) [22'49]

A-dur · en la majeur

1. Allegro [9'56]
(Cadenza: *Mozart*)
2. Andante [6'54]
3. Allegretto [5'59]
(Cadenza: *Mozart*)

Concerto for Piano and Orchestra no. 14 in E flat major, K. 449 [20'59]

Es-dur · en mi bémol majeur

1. Allegro vivace [8'32]
(Cadenza: *Mozart*)
2. Andantino [6'38]
3. Allegro, ma non troppo [5'49]

Concerto for Piano and Orchestra no. 2 in B flat major, K. 39 [13'33]

B-dur · en si bémol majeur

1. Allegro spiritoso [5'09]
(Cadenza: *Anda*)
2. Andante [4'37]
3. Molto allegro [3'47]
(Cadenza: *Anda*)

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

[DDD] · © 1966 (K. 414)/1967 (K. 449)/1969 (K. 413)/1970 (K. 39) Polydor International GmbH, Hamburg · [78'48]



MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 13 in C major, K. 415 (387b) [25'05]

C-dur · en ut majeur

- | | | |
|---|------------|---------|
| ① | 1. Allegro | [10'03] |
| ② | 2. Andante | [6'35] |
| ③ | 3. Allegro | [8'27] |
- (Cadenza: Mozart)

Concerto for Piano and Orchestra no. 15 in B flat major, K. 450 [23'32]

B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|-------------------|---------|
| ④ | 1. Allegro | [10'15] |
| | (Cadenza: Mozart) | |
| ⑤ | 2. (Andante) | [5'34] |
| | (Cadenza: Mozart) | |
| ⑥ | 3. Allegro | [7'43] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 17 in G major, K. 453 [30'44]

G-dur · en sol majeur

- | | | |
|---|-------------------|---------|
| ⑦ | 1. Allegro | [12'21] |
| | (Cadenza: Mozart) | |
| ⑧ | 2. Andante | [10'39] |
| | (Cadenza: Mozart) | |
| ⑨ | 3. Allegretto | [7'44] |

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



4

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 16 in D major, K. 451

[22'06]

D-dur · en ré majeur

- | | | |
|---|---|--------|
| 1 | 1. Allegro
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [9'42] |
| 2 | 2. (Andante) | [6'12] |
| 3 | 3. Allegro di molto
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [6'12] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 18 in B flat major, K. 456

[29'43]

B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|--|---------|
| 4 | 1. Allegro vivace
<i>(Cadenza: Mozart/Anda)</i> | [12'14] |
| 5 | 2. Andante un poco sostenuto | [10'14] |
| 6 | 3. Allegro vivace
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [7'15] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 19 in F major, K. 459 "Coronation"

[27'32]

F-dur »Krönungskonzert« · en fa majeur »du Couronnement«

- | | | |
|---|---|---------|
| 7 | 1. Allegro vivace
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [12'11] |
| 8 | 2. Allegretto | [8'13] |
| 9 | 3. Allegro assai
<i>(Cadenza: Mozart)</i> | [7'08] |

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



5

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 20 in D minor, K. 466 [27'54]

d-moll · en ré mineur

- | | | |
|---|---------------------------|---------|
| ① | 1. Allegro | [13'29] |
| | <i>(Cadenza: Andante)</i> | |
| ② | 2. Romance | [8'02] |
| ③ | 3. (Allegro assai) | [6'23] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 21 in C major, K. 467 [27'34]

C-dur · en ut majeur

- | | | |
|---|---------------------------|---------|
| ④ | 1. Allegro | [13'54] |
| | <i>(Cadenza: Andante)</i> | |
| ⑤ | 2. Andante | [7'15] |
| ⑥ | 3. Allegro vivace assai | [6'25] |
| | <i>(Cadenza: Andante)</i> | |

Concerto for Piano and Orchestra no. 1 in F major, K. 37 [16'41]

F-dur · en fa majeur

- | | | |
|---|---------------------------|--------|
| ⑦ | 1. Allegro | [5'02] |
| ⑧ | 2. Andante | [5'05] |
| | <i>(Cadenza: Andante)</i> | |
| ⑨ | 3. (Allegro) | [6'34] |
| | <i>(Cadenza: Andante)</i> | |

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



6

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 22 in E flat major, K. 482 [33'51]

Es-dur · en mi bémol majeur

- 1. Allegro [13'02]
(Cadenza: Anda)
- 2. Andante [9'41]
- 3. Allegro [11'08]
(Cadenza: Anda)

Concerto for Piano and Orchestra no. 23 in A major, K. 488 [25'54]

A-dur · en la majeur

- 1. Allegro [11'09]
(Cadenza: Mozart)
- 2. Adagio [6'55]
- 3. Allegro assai [7'50]

Concerto for Piano and Orchestra no. 3 in D major, K. 40 [12'29]

D-dur · en ré majeur

- 1. Allegro maestoso [4'58]
(Cadenza: Mozart)
- 2. Andante [4'00]
- 3. Presto [3'31]

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



7

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

- Concerto for Piano and Orchestra no. 24 in C minor, K. 491** [28'23]
c-moll · en ut mineur
- ① 1. Allegro [12'47]
(Cadenza: Anda)
- ② 2. Larghetto [7'04]
- ③ 3. (Allegretto) [8'32]
(Cadenza: Anda)
- Concerto for Piano and Orchestra no. 25 in C major, K. 503** [27'51]
C-dur · en ut majeur
- ④ 1. Allegro maestoso [13'36]
(Cadenza: Anda)
- ⑤ 2. Andante [6'24]
- ⑥ 3. (Allegretto) [7'51]
- Concerto for Piano and Orchestra no. 5 in D major, K. 175** [20'28]
D-dur · en ré majeur
- ⑦ 1. Allegro [8'05]
(Cadenza: Mozart)
- ⑧ 2. Andante, ma un poco adagio [7'41]
(Cadenza: Mozart)
- ⑨ 3. Allegro [4'42]
(Cadenza: Anda)

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



8

MOZART

THE PIANO CONCERTOS

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

GÉZA ANDA

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756-1791)

Concerto for Piano and Orchestra no. 26 in D major, K. 537 [28'49]**"Coronation"**

D-dur «Krönungskonzert» · en ré majeur «du Couronnement»

- | | | |
|---|-------------------------|---------|
| 1 | 1. Allegro | [13'23] |
| | (Cadenza: <i>Anda</i>) | |
| 2 | 2. (Larghetto) | [5'48] |
| 3 | 3. (Allegretto) | [9'38] |

Concerto for Piano and Orchestra no. 27 in B flat major, K. 595 [30'14]

B-dur · en si bémol majeur

- | | | |
|---|---------------------------|---------|
| 4 | 1. Allegro | [13'58] |
| | (Cadenza: <i>Mozart</i>) | |
| 5 | 2. Larghetto | [8'05] |
| 6 | 3. Allegro | [8'11] |
| | (Cadenza: <i>Mozart</i>) | |

Concerto for Piano and Orchestra no. 4 in G major, K. 41 [13'06]

G-dur · en sol majeur

- | | | |
|---|-------------------------|--------|
| 7 | 1. Allegro | [5'02] |
| | (Cadenza: <i>Anda</i>) | |
| 8 | 2. Andante | [4'17] |
| 9 | 3. Molto allegro | [3'47] |
| | (Cadenza: <i>Anda</i>) | |

GÉZA ANDA, Piano and Conductor

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

Ⓒ 0173

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

ADIC

Ⓒ 1962, 1968, 1970,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO
469 511-2
C.C.

MOZART

Concertos Nos. 6, 8 & 9

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL-MUSIC COMPANY

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

©1979

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

ADIC

© 1966, 1967, 1969,
1970,

Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO

469 512-2

C.C.

MOZART

Concertos Nos. 11, 12, 14 & 2

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

Ⓢ0173

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

ALBUM

Ⓢ 1962, Ⓢ 1967, Ⓢ 1979,

Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO

469 513-2

D.P.

MOZART

Concertos Nos. 13, 15 & 17

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

Ⓛ 0173

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

ADIC

© 1964, 1965, 1967,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO

469 514-2

C.C.

MOZART

Concertos Nos. 16, 18 & 19
Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

1G9173

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

MIDI

© 1962, 1965, 1970,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO

469 515-2

C.C.

MOZART

Concertos Nos. 20, 21 & 1

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING



© CD-DB:1962, CD-DB:1964, CD-DB:1971,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO
468 516-2
C.C.

COMPACT
DISC
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

000173

MOZART

Concertos Nos. 22, 23 & 3

Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING



© 1967, 1968, 1971,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO
469 517-2
G.C.

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorised copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

U0172

MOZART
Concertos Nos. 24, 25 & 5
Camerata Academica des Salzburger Mozarteums
Géza Anda

COLLECTORS EDITION

COMPACT
disc
DIGITAL AUDIO

All rights of the producer
and of the owner of the work
reproduced reserved.
Unauthorized copying, hiring,
lending, public performance
and broadcasting of this
record prohibited.

UDF



A UNIVERSAL MUSIC COMPANY

ORIGINAL-IMAGE
BIT-PROCESSING

AD

© 1966, 1970, 1971,
Polydor International GmbH,
Hamburg

STEREO
469 518-2
C.C.

MOZART
Concertos Nos. 26, 27 & 4
Géza Anda
Camerata Academica des Salzburger Mozarteums

COLLECTORS EDITION