

ANGELA HEWITT · HANNU LINTU
NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

MOZART
PIANO
CONCERTOS

NO 22 K482

NO 24 K491



hyperion

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

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

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

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

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

ANGELA HEWITT piano

NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

HANNU LINTU conductor



CONTENTS

ENGLISH	<i>page 4</i>
FRANÇAIS	<i>page 12</i>
DEUTSCH	<i>Seite 16</i>

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

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

My dearest Hoffmeister!—

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANGELA HEWITT © 2014

Also available

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Piano Concertos Nos 6, 8 & 9

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

CDA67840 compact disc and download

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

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Concertos Nos 17 & 27

ANGELA HEWITT piano

ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

HANNU LINTU conductor

CDA67919 compact disc and download

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

ANGELA HEWITT
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART
PIANO
CONCERTOS

NO 6 K238 · NO 8 K246
NO 9 K271



hyperion

ANGELA HEWITT · HANNU LINTU
ORCHESTRA DA CAMERA DI MANTOVA

MOZART
PIANO
CONCERTOS

NO 17 K453
NO 27 K595



hyperion

ANGELA *Hewitt*

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

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

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

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



© Bernd Eberle

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

HANNU *Lintu*



© Sini Pennanen

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

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

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

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

NATIONAL ARTS CENTRE ORCHESTRA

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

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

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

www.hyperion-records.co.uk

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

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

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

hyperion

MOZART *Concertos pour piano n^{os} 22 & 24*

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

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

Mon très cher Hoffmeister !

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANGELA HEWITT © 2014

Traduction HYPERION

MOZART *Klavierkonzerte Nr. 22 & 24*

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

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

Lieber Hoffmeister!

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



WOLFGANG AMADEUS MOZART

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

ANGELA HEWITT © 2014
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

Recorded in the National Arts Centre, Ottawa, on 18–20 July 2013

Recording Engineer ROBERT-ERIC GASKELL

Assistant Recording Engineer CHRIS JOHNS

Recording Producer LUDGER BÖCKENHOFF

Piano FAZIOLI

Piano Technician DON CÔTÉ

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXIV

Front photograph of Angela Hewitt by Bernd Eberle

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

www.hyperion-records.co.uk

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

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

