

# mozart

Piano Concertos K.271 & 456

Kristian Bezuidenhout  
Freiburger Barockorchester



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

**Piano Concerto no.9 'Jeunehomme' K.271**

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

1		I. Allegro	10'33
2		II. Andantino	11'28
3		III. Rondeau. Presto	10'52

**Piano Concerto no.18 K.456**

B-flat major / *Si bémol majeur* / B-Dur

4		I. Allegro vivace	12'04
5		II. Andante un poco sostenuto	9'46
6		III. Allegro vivace	8'23

Cadenzas by Kristian Bezuidenhout

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

*Copy after Walter & Sohn (ca. 1805) built by Paul McNulty (2008)*

**Freiburger Barockorchester**

<i>Violins 1</i>	Gottfried von der Goltz ( <i>concertmaster</i> ), Daniela Helm, Beatrix Hülsemann, Éva Borhi, Hannah Visser
<i>Violins 2</i>	Péter Barczy, Christa Kittel, Brigitte Täubl-Dufts Schmid, Kathrin Tröger
<i>Violas</i>	Corina Golomoz, Ulrike Kaufmann, Werner Saller
<i>Violoncellos</i>	Stefan Mühleisen, Annekatrin Beller
<i>Double basses</i>	James Munro, Dane Roberts
<i>Flute</i>	Daniela Lieb
<i>Oboes</i>	Josep Domènech, Thomas Meraner
<i>Bassoons</i>	Javier Zafra, Eyal Streett
<i>Horns</i>	Gijs Laceulle, Ricardo Oliver Rodriguez Garcia



Le silence se fait dans la salle. Les musiciens sont prêts. L'orchestre entame l'*Allegro*... immédiatement coupé par le soliste qui lui répond ! Cette surprise n'est que la première des nombreuses prévues par Mozart dans son *Concerto pour piano et orchestre n°9* K.271 : surprises mélodiques, rythmiques, harmoniques, syntaxiques, celles d'un jeune homme irrévérencieux et volontiers provocateur, arrivé à une maturité certaine et dont le génie explose alors à la face du monde musical.

Composé à Salzbourg en janvier 1777, ce concerto tourne le dos au langage galant, aux usages et aux formules toutes faites qui charment tant la bonne société. Ce que propose Mozart ici n'est pas une nouvelle œuvre de courtoisie cherchant à plaire, mais une partition radicale, révolutionnaire, un authentique chef-d'œuvre qui casse les codes, par ses dimensions (plus d'une demi-heure au lieu des vingt minutes habituelles), par sa virtuosité — ébouriffante dans le finale —, par la façon dont Mozart réinvente le dialogue piano-orchestre.

C'est dès l'introduction de l'*Allegro* que ce nouveau rapport entre le soliste et l'orchestre s'instaure. Le piano n'attend plus derrière la porte que se termine l'exposition de l'orchestre ; il entre en scène dès les premiers instants. Beethoven, dans son 4<sup>e</sup> *Concerto* op.58, puis Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns, Rachmaninov et tant d'autres retiendront la leçon. Ce n'est plus le soliste isolé de la troupe, mais au contraire un partenaire bien souvent intégré à l'orchestre, alliant tour à tour confrontation et collaboration, sans aucune forme de standardisation et en un dialogue bien plus étroit qu'auparavant. De ce nouvel équilibre en découle un autre : Mozart n'accumule plus les motifs ni les modulations. Au contraire, en une remarquable stabilité tonale (il ne quitte que très peu la tonalité principale de *mi* bémol majeur), il accomplit un travail thématique d'un grand approfondissement — comme en témoigne notamment le développement —, proposant un langage neuf et moderne qu'il ne quittera plus : Charles Rosen y voit l'un des actes de naissance du style classique.

Il y aura donc un avant et un après *Concerto* K.271, comme il y aura un avant et un après *Don Giovanni*. Le parallèle n'est pas fortuit : jamais œuvre instrumentale n'aura jusqu'alors semblé aussi opératique, tout particulièrement dans son *Andantino* central. Pour son premier mouvement de concerto en mode mineur, Mozart nous offre un long *arioso* dramatique, douloureux, d'une invention mélodique époustouflante et d'une somptuosité orchestrale remarquable malgré un effectif des vents encore mince (hautbois et cors par deux). La main droite du piano se transforme en soprano dramatique, déclamant, pleurant parfois lors de courts moments de récitatif accompagné, la narration poussant Mozart à proposer une écriture de piano d'une étonnante modernité, aussi bien par son rythme que par ses contrastes dynamiques et de registres.

À cet opéra sans paroles succède le *Rondeau* final, terrain de jeu traditionnel de la normalisation galante, mais que Mozart parvient à hisser au niveau des deux mouvements précédents par sa virtuosité et par son originalité structurelle. En effet, au milieu des habituels refrains et couplets binaires, Mozart nous surprend en proposant un charmant menuet ternaire, dont il proposera quatre variations. Au-delà de la coquetterie structurelle, on peut certainement y voir le souvenir expressif de l'*Andantino* central, apportant dès lors une formidable et rare cohésion d'ensemble à l'œuvre, à une époque où les mouvements étaient encore bien souvent interchangeables. Quant à la grande virtuosité de ce mouvement, bien plus difficile que tout ce que Mozart nous avait proposé jusqu'alors (croisements de mains, octaves, etc.), elle s'explique par la maîtrise instrumentale de sa dédicataire, non plus une habile amatrice mais, on le sait depuis maintenant une petite vingtaine d'années, une jeune pianiste professionnelle nommée Louise Victoire Jenamy, née à Strasbourg en 1749, fille du célèbre maître de ballet et grand ami de Mozart, Jean-Georges Noverre, et mariée au marchand viennois Joseph Jenamy. Le concerto "Jeunehomme", ainsi est-il traditionnellement dénommé, devrait donc s'appeler le concerto "Jenamy".

Point de surnom pour le *Concerto pour piano et orchestre n°18* K.456, même si les musicologues s'accordent à penser qu'il fut écrit par Mozart à l'intention de Maria Theresia von Paradis (1759-1824), pianiste — mais également organiste, cantatrice, compositrice — devenue aveugle à l'âge de trois ans et jouissant d'une grande réputation un peu partout en Europe. Destiné à être créé à Paris si l'on en croit Leopold Mozart (lettre du 16 février 1785 à Nannerl : "ton frère joua un merveilleux concerto qu'il avait réalisé pour la Paradis à Paris"), ce concerto le fut pourtant à Vienne et reçut, selon les témoignages, les compliments publics de l'Empereur.

Achévé à Vienne le 30 septembre 1784 — Constance venait de mettre au monde leur deuxième enfant, Karl Thomas —, ce concerto pour piano est le quatrième d'un cycle de six. Alors dans une période charnière entre *L'Enlèvement au sérail* et le début de la collaboration avec Da Ponte, Mozart se concentre en effet sur sa carrière d'interprète. Au milieu de ces concertos pour piano émerge toutefois le *Quintette pour piano et vents* K.452 ; et le travail sur l'écriture des vents va directement contribuer à faire évoluer l'orchestration de ses concertos, dorénavant plus fournie et élaborée : aux habituels hautbois et cors par deux vont s'ajouter dans le *Concerto n°18* une flûte et deux bassons, permettant des effets de timbres et des alternances d'instruments riches et variés.

En regard du *Concerto n°9*, et en dépit de cette orchestration renouvelée, le *Concerto n°18* pourra paraître bien plus conventionnel — et il l'est, incontestablement. Si le premier est une fulgurance, un chef-d'œuvre visionnaire anticipant avec une ou deux générations d'avance le concerto romantique, le *Concerto* K.456 est une œuvre "de métier", dans son acception la plus noble. Aucune ostentation, aucune démonstration, à l'image du très équilibré *Allegro vivace*. Mozart y déploie toutefois un schéma narratif complexe, alternant retour de motifs et nouvelles propositions, le tout habilement amené grâce à un parcours tonal simple mais efficace. L'*Andante un poco sostenuto*, en *sol* mineur, est le premier mouvement lent en mineur depuis le concerto "Jenamy". D'aucuns ont vu dans ce *lamento* l'annonce de la cavatine de Barbarina de l'acte IV des *Noces de Figaro*. De forme thème et variations, Mozart y fait montre d'une hardiesse harmonique étonnante, n'hésitant pas à user plus que d'habitude de chromatismes expressifs. C'est principalement dans ce mouvement que l'expérience du *Quintette* K.452 se fait sentir : Mozart profite ici pleinement de sa palette de timbre enrichie. Le concerto se réfère sur un *Allegro vivace* virtuose et brillant. Peu de surprises dans ce mouvement, si ce n'est un court passage binaire au piano alors que l'orchestre reste à 6/8, créant un déhanchement fugace ; mais, à l'image de l'œuvre, un équilibre, une expression et une sorte de perfection classique qui, tout autant que les fulgurances juvéniles, attestent du génie de leur auteur.

ANTOINE MIGNON

The audience has fallen silent. The musicians are at the ready. The orchestra begins the *Allegro*... and is immediately interrupted by the soloist, who enters with a retort! This is only the first of many surprises Mozart introduces in his Concerto for piano and orchestra No.9, K.271: melodic, rhythmic, harmonic, formal surprises, quite in character for an irreverent and readily provocative young man, who has reached a certain level of maturity and whose genius is exploding on to the musical scene.

Composed in Salzburg in January 1777, this concerto turns its back on the language of 'galanteries,' on conventional and ready-made formulas that a polite society found so charming. What Mozart offers here instead is not another example of courtliness aimed to please, but a radical, revolutionary score, a genuine masterpiece that breaks the rules, by its proportions (over half an hour in duration instead of the typical twenty minutes), by its virtuosity — dizzying in the finale — and by the way Mozart reinvents the dialogue between piano and orchestra.

It is from the start of the *Allegro* that this new relationship between soloist and orchestra is established. The piano no longer waits in the wings for the orchestra's exposition to end; it makes its entrance immediately. A lesson learned by Beethoven, in his Fourth Piano Concerto, followed by Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns, Rachmaninov, and so many others. Here the soloist is no longer separated from the rest of the formation, but instead becomes a partner often integrated into the orchestra, by turns alternating between confrontation and collaboration, without any degree of predictability and in a much tighter dialogue than heard until then. The roles thus balanced, another feature emerges: Mozart is no longer engaged in amassing melodic ideas or modulations. On the contrary, in a remarkably stable tonal scheme (he hardly leaves the tonic key of E-flat major), he carries out in-depth thematic elaboration — as evidenced in particular by the development section — presenting a novel and more forward-looking language that he will utilise from now on: Charles Rosen sees this as one of the key moments in the birth of Classical style.

There is consequently a time before K.271 and after it, as there will be a time before *Don Giovanni* and after it. The parallel is not accidental: never before has an instrumental work seemed so operatic, especially in its central *Andantino*. For his first concerto movement in a minor key, Mozart delivers an extended dramatic arioso: sorrowful, breath-taking in its melodic invention, and remarkable for its orchestral sumptuousness (notwithstanding a still modest complement of winds: a pair each of oboes and horns). The right hand of the piano performs the role of a dramatic soprano, declaiming — sometimes tearfully, during short moments of accompanied recitative — the narration which compels Mozart to create a piano texture of astonishing modernity, as much in its rhythmic as in its dynamic contrast and its registration.

This operatic scene without words is followed by the *Rondo* finale — traditionally, a playground for conventional galanteries but which Mozart manages to raise to the level of the two preceding movements by introducing heightened virtuosity and an unusual formal design. In fact, in the midst of the usual duple-meter refrains and repeats, Mozart surprises us by presenting a charming triple-meter minuet, for which he creates four variations. Apart from the coquetry of such a design, we can also view it as an expressive reference to the central *Andantino*, thus bringing an impressive and rarely seen overall cohesion to the work, at a time when one movement could still often be interchangeable with another. As for the high degree of virtuosity required in this finale, much more challenging than anything Mozart had composed thus far (including hand-crossing, octave doubling, etc.), it can be explained by the advanced level of proficiency of the work's dedicatee, not merely a capable amateur but, as was discovered some twenty years ago, a young professional pianist named Louise Victoire Jenamy, daughter of the famous ballet master and great friend of Mozart, Jean-Georges Noverre: born in Strasbourg in 1749, she was married to the Viennese merchant Joseph Jenamy. The 'Jeunehomme' Concerto, as it is sometimes called, should therefore be called the 'Jenamy' Concerto.

No nickname has attached to Mozart's Concerto for piano and orchestra No.18, K.456, although many musicologists share the opinion that it was written for Maria Theresa von Paradis (1759–1824), a pianist — but also organist, singer, and composer — who lost her sight at the age of three and later enjoyed great acclaim throughout Europe. Intended to be premiered in Paris, according to Leopold Mozart (in his letter of 16 February 1785 to Nannerl, noting that her 'brother played a brilliant concerto he had composed in Paris for Mlle Paradis'), it nevertheless had its premiere in Vienna and was, according to eyewitness accounts, publicly praised by the Emperor.

Completed in Vienna on 30 September 1784 — Constance had just given birth to the Mozarts' second child, Karl Thomas — this piano concerto is the fourth in a series of six. Thus, in a pivotal period between the *Abduction from the Seraglio* and the start of his collaboration with Da Ponte, Mozart appeared to focus on his career as a performer. Alongside these piano concertos, however, he also produced the Quintet for piano and winds, K.452; his writing for wind instruments here would directly contribute to advancing the orchestration in his concertos, now more ample and elaborate in their scoring: to the usual pairs of oboes and horns, K.456 adds a flute and two bassoons, allowing for richer timbral effects and more varied dialogue between instruments.

Compared to K.271, and notwithstanding its expanded orchestration, K.456 may appear much more conventional — and it undoubtedly is. If the former is a dazzling flash of genius, a visionary masterpiece anticipating the Romantic concerto yet to arrive a generation or two hence, K.456 is the 'work of a craftsman,' in the most complimentary sense. No ostentation, no posturing, as typified by the nicely balanced *Allegro vivace*. Mozart does, however, employ an elaborate thematic design, alternating between restatements of themes and the introduction of new material, all skilfully managed thanks to a simple but effective harmonic scheme. The *Andante un poco sostenuto*, in G minor, is his first slow movement in a minor key since K.271. In this *lamento*, some observers detect a foreshadowing of Barbarina's aria from Act IV of the *Marriage of Figaro*. Written in the form of variations on a theme, it displays astonishing harmonic boldness, as Mozart does not hesitate to deploy (more than is usual for him) highly expressive chromatic writing. It is mainly in this movement that the experience of the Quintet K.452 is felt: Mozart takes full advantage of his enriched timbral palette. The concerto closes with a virtuosic and brilliant *Allegro vivace*. Few surprises in this movement, except for a short passage in which the piano plays in duple meter while the orchestra remains in 6/8, creating momentary disorientation; but, like the work as a whole, it does possess the kind of balance, expression, and classical perfection that, just as much as his early brilliance, attest to the genius of the composer.

ANTOINE MIGNON  
Translation: Michael Sklansky

**Im** Saal wird es ruhig. Die Musiker sind bereit. Das Orchester nimmt das *Allegro* in Angriff – und wird sogleich vom Solisten unterbrochen, der ihm antwortet! Dies ist die erste der zahlreichen Überraschungen, die Mozart uns in seinem *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 9, KV 271* bereitet: Sie sind melodischer, rhythmischer, harmonischer oder struktureller Art, Überraschungen eines respektlosen und bewusst provozierenden jungen Mannes, der unzweifelhaft an Reife gewonnen hat und dessen Genie mit Gewalt in die musikalische Welt einbricht.

Dieses Konzert entstand im Januar 1777 in Salzburg. Es lässt die galante Tonsprache mit ihren etablierten Normen und Methoden, welche die feine Gesellschaft so in Verzückung versetzte, weit hinter sich. Was Mozart hier geschaffen hat, ist kein höfliches neues Werk, das gefallen will, sondern eine radikale, revolutionäre Komposition, ein wahres Meisterwerk, das die Regeln verletzt: mit seiner Dimension (die Dauer beträgt über eine halbe Stunde statt der üblichen zwanzig Minuten), seiner Virtuosität – die im Finale geradezu haarsträubend ist – und der innovativen Gestaltung des Dialogs zwischen Klavier und Orchester.

Gleich mit der Introduction des *Allegro* wird diese neuartige Beziehung zwischen Solist und Orchester etabliert. Das Klavier wartet nicht mehr an der Türe darauf, dass das Orchester die Exposition beendet; sein Auftritt findet in den ersten Momenten statt. Beethoven mit seinem 4. *Klavierkonzert op.58*, Schumann, Liszt, Brahms, Saint-Saëns, Rachmaninow und viele andere haben ihre Lehre daraus gezogen. Es handelt sich nicht länger um einen vom Orchester isoliert spielenden Solisten, sondern im Gegenteil um einen Partner, der sehr oft voll integriert ist – Konfrontation wechselt mit Kollaboration, es gibt keine standardisierte Form, aber einen nunmehr viel engeren Dialog. Aus diesem neuen Gleichgewicht ergibt sich ein weiteres: Es werden nicht mehr Motive und Modulationen angehäuft; die thematische Arbeit zeichnet sich vielmehr durch eine bemerkenswerte tonale Stabilität aus (nur sehr selten wird die Grundtonart Es-Dur verlassen), und sie ist äußerst tiefgründig, wovon insbesondere die Durchführung zeugt. Mozart zeigt hier eine neue, moderne Tonsprache, die er im Übrigen nicht mehr aufgeben wird: Charles Rosen sieht darin einer der Ursprünge des klassischen Stils.

Das *Klavierkonzert KV 271* hat also ein Vorher und ein Nachher, genau wie *Don Giovanni*. Diese Parallele wird nicht zufällig gezogen: Noch nie zuvor hatte ein Instrumentalwerk so opernhafte Züge, wie sie vor allem das zentrale *Andantino* prägen. Mit seinem ersten in Moll stehenden Konzertsatz bietet Mozart ein langes, dramatisches und schmerzvolles Arioso von verblüffendem melodischem Einfallsreichtum dar, das auch eine ungewöhnliche instrumentale Pracht entfaltet, trotz der nach wie vor kleinen Bläserbesetzung (zweifache Oboen und Hörner). Die rechte Hand des Pianisten verwandelt sich in einen dramatischen Sopran, der deklamiert und in den kurzen, wie *Accompagnato*-Rezitative anmutenden Momenten zuweilen weint; diesem narrativen Element entspricht Mozart mit einem Klaviersatz von erstaunlicher Modernität, die sich in der Rhythmik, aber auch in den dynamischen Kontrasten und den gegensätzlichen Registern bemerkbar macht.

Auf diese Oper ohne Worte folgt ein finales *Rondeau*, traditionell das Spielfeld der galanten Konventionen, das Mozart jedoch auf das Niveau der beiden vorausgegangenen Sätze zu heben vermag, indem er ihm eine ungeheure Virtuosität und eine originelle Struktur verleiht. Überraschend setzt er nämlich mitten in die gewohnten, geradtaktigen Refrains und Couplets ein reizvolles Menuett im Dreiertakt mit vier Variationen. Diese Anordnung wirkt kokett, doch in der Expressivität des Satzes klingt auch das *Andantino* nach, wodurch sich innerhalb des Werks ein starker, ausgefallener Zusammenhalt ergibt zu einer Zeit, in der die einzelnen Sätze noch sehr oft austauschbar waren. Was das hohe Maß an Virtuosität dieses Satzes angeht (Hände über Kreuz, Oktaven usw.), so übertrifft er in dieser Hinsicht alles, was Mozart bis dahin geschrieben hat. Zu erklären ist dieser Umstand mit der pianistischen Meisterschaft der Widmungsträgerin, bei der es sich nicht um eine geschickte Liebhaberin handelt, sondern – wie seit etwa zwanzig Jahren bekannt – um eine junge, professionelle Pianistin namens Louise Victoire Jenamy. Sie wurde 1749 in Straßburg geboren und war die Tochter des berühmten Tänzers und Choreografen Jean Georges Noverre, eines engen Freundes von Mozart, und mit dem Wiener Kaufmann Joseph Jenamy verheiratet. So sollte dieses Konzert den Beinamen „Jenamy“ tragen und nicht als „Jeunehomme-Konzert“ bezeichnet werden, wie es die Tradition will.

Das *Konzert für Klavier und Orchester Nr. 18, KV 456* hat keine Benennung, doch die Musikwissenschaftler sind sich einig in der Annahme, dass Mozart es für Maria Theresia von Paradis (1759-1824) schrieb, eine Pianistin – sowie Organistin, Sängerin und Komponistin –, die im Alter von drei Jahren erblindet war und in ganz Europa hohes Ansehen genoss. Das Konzert sollte in Paris uraufgeführt werden, glaubt man Leopold Mozart (Brief vom 16. Februar 1785 an Nannerl: „...dein Bruder spielte ein herrliches *Concert*, das er für die *Paradis* nach Paris gemacht hatte...“). Doch fand die erste Aufführung dann in Wien statt, und es gibt Berichte, wonach es vom Kaiser öffentlich hoch gelobt wurde.

Das Werk wurde am 30. September 1784 in Wien vollendet – Konstanze hatte gerade das zweite Kind, Karl Thomas, geboren – und ist das vierte innerhalb eines Zyklus von sechs Klavierkonzerten. Mozart befand sich in einer Phase des Übergangs – von der *Entführung aus dem Serail* bis zum Anfang der Zusammenarbeit mit Da Ponte –, in der er sich auf seine Laufbahn als Interpret konzentrierte. Neben diesen Konzerten schrieb Mozart auch das *Quintett für Klavier und Bläser KV 452*, und die Beschäftigung mit dem Bläusersatz hatte einen unmittelbaren Einfluss auf die Instrumentierung der Klavierkonzerte, die eine Weiterentwicklung erfuhr, d.h. dichter und elaborierter wurde: So kamen im *Klavierkonzert Nr. 18* zu den gewohnten zweifachen Oboen und Hörnern eine Flöte und zwei Fagotte hinzu, was zahlreiche, vielfältige Klangeffekte und Kombinationen ermöglichte.

Verglichen mit dem *Klavierkonzert Nr. 9* und trotz dieser neuartigen Orchestrierung scheint das *Klavierkonzert Nr. 18* viel konventioneller zu wirken – und ist es zweifellos auch. Beim erstgenannten handelt es sich um einen Geniestreich, ein visionäres Meisterwerk und Vorläufer des erst eine oder zwei Generationen später entstehenden romantischen Konzerts; das andere ist ein Werk, das – im besten Sinn – „von Berufes wegen“ geschrieben wurde. Hier wird nichts zur Schau gestellt oder demonstriert, wie das sehr ausgewogene *Allegro vivace* zeigt. Mozart entfaltet darin freilich eine komplexe, zusammenhängende Struktur, in der im Wechsel Motive wiederkehren oder ein neues Geschehen einsetzt, und alles wird dank eines einfachen, aber wirkungsvollen tonalen Gangs geschickt herbeigeführt. Das *Andante un poco sostenuto* steht in g-Moll und ist der erste langsame Moll-Satz seit dem „Jenamy-Konzert“. In diesem „Lamento“ wollte man vereinzelt die Ankündigung von Barbarinas Cavatina aus dem vierten Akt von *Le Nozze di Figaro* sehen. Es gehört zum Form-Typus „Thema und Variationen“, und Mozart zeigt sich hier im Bereich der Harmonik erstaunlich kühn, indem er häufiger als sonst die Chromatik als Ausdrucksmittel einsetzt. Es ist dies auch der Satz, in dem sich die Erfahrung mit dem *Quintett KV 452* am stärksten bemerkbar macht: Mozart kann hier die reiche Klangpalette, die er sich erworben hat, voll nutzen. Das Konzert schließt mit einem virtuosen, strahlenden *Allegro vivace*. Hier gibt es kaum Überraschungen bis auf eine kurze Passage, die im Klavier zweitaktig ist, während das Orchester beim 6/8-Takt bleibt, was zu einer flüchtigen schwingenden Bewegung führt. Wie im ganzen Werk, zeugen auch hier Ausgeglichenheit, Ausdruckskraft und eine gewisse klassische Perfektion sowie jugendliche Geistesblitze vom Genie des Komponisten.

ANTOINE MIGNON  
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

## KRISTIAN BEZUIDENHOUT & FREIBURGER BAROCKORCHESTER - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN

### The Complete Piano Concertos

*Pablo Heras-Casado, conducting*

#### # 1 Nos. 2 & 5 "Emperor"

HMM 902411

#### # 2 No.4

with Coriolan & Prometheus  
overtures

HMM 902413

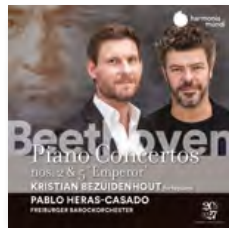
#### # 3 Nos. 1 & 3

HMM 902412

#### Choral Fantasy

with Symphony no.9

HMM 902431.32



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

### Concerto for piano no. 2 op. 40

Symphony no. 1 & Overture op. 32  
*Pablo Heras-Casado, conducting*

HMM 902369

### Double Concerto for violin and piano Piano Concerto in A minor

*Gottfried von der Goltz, violin & direction*

HMC 902082

WOLFGANG AMADEUS MOZART

### Piano Concertos K.453 & 482

*Petra Müllejans, violin & direction*

HMC 902147

### Piano Concertos K.413, K.414, K.415

*Gottfried von der Goltz, violin & direction*

HMC 902218



### WOLFGANG AMADEUS MOZART Complete Keyboard Sonatas

9 CD HMX 2904007.15



# harmonia mundi, la **ⓑ**outique en ligne

Latest news, new releases & online store are on:  
Toute l'actualité du label, toutes les nouveautés, la boutique sont sur :  
**harmoniamundi.com**



harmonia mundi musique s.a.s.  
Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022  
Enregistrement : mai 2021, Ensemblehaus Freiburg, Freiburg im Breisgau (Allemagne)  
Réalisation : Teldex Studio Berlin  
Direction artistique : Martin Sauer  
Prise de son : Tobias Lehmann  
Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner  
Préparation et accord piano : Nikolaus Deckers  
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions  
Illustration : Canaletto, *The imperial castle Schloss Hof*, garden side, Vienna, c.1759  
Vienna, Kunsthistorisches Museum, akg-images / De Agostini / G. Nimatallah  
Maquette : Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**  
**kristianbezuidenhout.com**  
**barockorchester.de**

HMM 902332