

# Mozart

Piano Concertos K. 238 & 503

Kristian Bezuidenhout  
Freiburger Barockorchester



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

**Piano Concerto No. 6 K. 238**

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

- |   |  |                           |      |
|---|--|---------------------------|------|
| 1 |  | I. Allegro aperto         | 6'27 |
| 2 |  | I. Andante un poco adagio | 5'39 |
| 3 |  | III. Rondeau. Allegro     | 7'40 |
- (Cadenzas: Mozart; Eingänge: Kristian Bezuidenhout)

**Piano Concerto No. 25 K. 503**

C major / *Do majeur* / C-Dur

- |   |  |                     |       |
|---|--|---------------------|-------|
| 4 |  | I. Allegro maestoso | 14'14 |
|---|--|---------------------|-------|
- (Cadenza: Kristian Bezuidenhout)
- |   |  |                 |      |
|---|--|-----------------|------|
| 5 |  | II. Andante     | 7'14 |
| 6 |  | III. Allegretto | 8'46 |

## Kristian Bezuidenhout, *fortepiano*

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

## Freiburger Barockorchester

Gottfried von der Goltz *concertmaster*

K. 238

- Flutes* Georgia Browne, Sophia Kind  
*Oboes* Josep Domènech, Maike Buhrow  
*Horns* Bart Aerbeydt, Johan van Neste  
*Violins 1* Gottfried von der Goltz, Daniela Helm, Kathrin Tröger,  
Hannah Visser, Judith von der Goltz  
*Violins 2* Beatrix Hülsemann, Brian Dean, Regine Schröder, Lea Schwamm  
*Violas* Annette Schmidt, Donata Böcking, Lucile Chionchini  
*Cellos* Andreas Voß, Philine Lembeck  
*Double basses* Dane Roberts, Dina Kehl

K. 503

- Flute* Daniela Lieb  
*Oboes* Josep Domènech, Thomas Meraner  
*Bassoons* Javier Zafra, Eyal Streett  
*Horns* Gijs Laceulle, Ricardo Rodriguez  
*Trumpets* Jaroslav Rouček, Pavel Janeček  
*Violins 1* Gottfried von der Goltz, Daniela Helm, Beatrix Hülsemann,  
Éva Borhi, Hannah Visser  
*Violins 2* Péter Barczy, Christa Kittel, Brigitte Täubl, Kathrin Tröger  
*Violas* Corina Golomoz, Ulrike Kaufmann, Werner Saller  
*Cellos* Stefan Mühleisen, Annekatrin Beller  
*Double basses* Dane Roberts, James Munro  
*Timpani* Charlie Fischer

**Janvier 1776**, Salzbourg. Mozart a 20 ans, jouit d'une bonne réputation et s'efforce de se faire plus largement accepter dans les salons de la haute société salzbourgeoise, répondant le plus favorablement possible aux nombreuses commandes. Est-ce pour cela que le **Concerto n°6 en si bémol majeur K. 238** semble moins audacieux et singulier que le concerto précédent, écrit trois ans plus tôt ? Ce *Concerto n°5* K. 175, véritable premier concerto pour piano de Mozart (les quatre précédents étant des transcriptions de mouvements de sonates de compositeurs contemporains) montrait en effet une liberté de ton et une volonté d'innovation forte, s'écartant, notamment en son finale, du divertissement de style galant.

Mozart revient au style galant dans le concerto K. 238, dont l'écriture et l'orchestration (flûtes ou hautbois et cors par deux, cordes) sont dans la lignée des quatre concertos pour violon de l'année 1775. Œuvre simple, divertissement de cour, inspiration limitée... Les commentaires sur ce concerto ne sont pas toujours tendres. Sa principale faiblesse – comme les deux concertos suivants, tous trois écrits en trois mois au début de 1776 – est de se placer entre le novateur *Concerto n°5* K. 175 et le chef-d'œuvre absolu et révolutionnaire qu'est le *Concerto n°9* K. 271.

Le *Concerto n°6 en si bémol majeur* K. 238 s'ouvre sur un *Allegro aperto* au long prélude orchestral, et dont la phrase d'ouverture n'est pas sans rappeler le début de l'exact contemporain *Concerto pour violon en la majeur* de Michael Haydn. Privilégiant les formules mélodiques et les jeux rythmiques, ce premier mouvement délivre une joie simple, sans drame ni charme particulier, certainement à l'origine de la mésestime de l'œuvre. On notera tout de même un développement assez virtuose, faisant la part belle aux octaves, octaves brisées, croisements de mains, etc. De charme, l'*Andante un poco adagio*, lui, n'en manque pas. Comme dans l'*Adagio* de son *Concerto pour violon n°3* K. 216, Mozart remplace les hautbois par les flûtes, apportant une suavité supplémentaire à l'orchestre. La main droite du piano se fait voix, usant volontiers du rubato, sur un accompagnement tendre en triolets avec sourdines aux cordes. Les superpositions binaire/ternaire et les passages en mineur, où drame et plainte se font jour, sont du plus bel effet. L'œuvre se referme sur un finale de forme rondeau dont le refrain, sur un rythme de contredanse faisant la part belle aux cors, apporte une bonhomie populaire à la gaieté communicative. Les contrastes majeur/mineur, les courts passages dramatiques contrastants et la virtuosité

plus démonstrative animent les différents couplets, le premier évoquant la *Sonate pour clavecin à quatre mains en si bémol* K. 358 de 1774.

Décembre 1786, Vienne. Mozart a 30 ans et a connu un succès phénoménal dans la capitale autrichienne, grâce notamment à sa série de concertos pour piano – quinze concertos en quatre ans. Mais à mesure que ses recherches esthétiques avancent, que ses évolutions d'écriture du piano comme de l'orchestre métamorphosent le genre du concerto, et que son souci de plaire s'éloigne, le public avide d'une musique plus simple et plaisante tend à se détourner de Mozart, tant du compositeur que du pianiste, sonnait bientôt le glas de sa grande carrière de virtuose ; le 7 mars 1787, c'est en effet devant une salle presque vide que Mozart joue son **Concerto pour piano n°25 en ut majeur K. 503**.

Terminé le 4 décembre 1786, ce concerto est le frère de la *Symphonie* K. 504 "Prague", achevée deux jours plus tard. Fut-il comme elle composé spécialement pour son déplacement à Prague, où Mozart allait diriger ses *Noces de Figaro* ? L'absence de la clarinette dans la nomenclature de ces deux œuvres – Mozart doutant de la présence de cet instrument dans l'orchestre de Bohême – le laisse penser. À moins qu'il ne s'agisse que d'une commodité d'orchestration, les deux œuvres ayant été écrites simultanément... Toujours est-il que cette proximité entre les deux explique certainement que ce concerto soit le plus symphonique de tous.

Dès les premières mesures martiales de la grande introduction orchestrale de l'*Allegro maestoso*, un sentiment de puissance et de grandeur émerge immédiatement de l'orchestre, aux cuivres éclatants, sentiment renforcé par un motif obsédant de trois notes, bientôt omniprésent, d'autant que l'écriture contrapuntique particulièrement développée – jusqu'à six voix – le renforcera. L'incipit du second thème rappelle, ou plutôt annonce, celui de *La Marseillaise* (ce sera plus ou moins flagrant en fonction de la tonalité des multiples présentations du thème) : Ignace Pleyel, franc-maçon et ami de Mozart, lui aurait ainsi rendu hommage en soumettant ce thème à Rouget de Lisle lors de leur collaboration pour l'écriture de l'hymne.

Si la comparaison de l'orchestration des deux concertos réunis par cet enregistrement permet de mesurer la révolution de l'écriture orchestrale opérée par Mozart, notamment dans l'émancipation des instruments à vent, l'entrée du piano montre non seulement une

écriture pianistique elle aussi particulièrement accomplie, mais plus encore un équilibre soliste-orchestre magnifiquement abouti, avec un art du dialogue sans équivalent. Les modulations subtilement hardies et les virtuosités pianistique et orchestrale achèvent de convaincre de la réussite de ce mouvement de 432 mesures, le plus long jamais écrit par Mozart !

Dans l'*Andante* qui suit, tout rappelle le chant : la souplesse de la mélodie, l'élégance et la simplicité de la ligne, la variété rythmique lors des deux reprises du thème ; l'ornementation, aussi, tout à la fois riche et précise dans son écriture. Cette proximité avec l'opéra est l'une des caractéristiques des mouvements centraux des derniers concertos pour piano de Mozart, au sens dramatique développé. Plus encore qu'aux *Noces de Figaro* contemporaines, c'est l'air de Fiordiligi "Per pietà, ben mio, perdona" de l'acte II de *Così fan tutte* que cet *Andante* semble annoncer.

Le finale – sans indication de mouvement – reprend pour le thème de son refrain une gavotte du ballet d'*Idomeneo*, l'*opera seria* que Mozart avait composé en 1781 à Munich. Ce mouvement est une démonstration d'écriture orchestrale (dont la truculence rappelle bien souvent l'orchestre de l'opéra) et pianistique (une fluidité étonnante dans la couverture du clavier), de dialogue piano-orchestre, de dynamisme rythmique et d'écriture harmonique, d'une richesse de modulations étonnante.

Fier de son œuvre, Mozart rejouera à plusieurs reprises son concerto K. 503, que Beethoven choisira en 1795 pour l'une de ses premières apparitions viennoises en tant que soliste. C'est dire le gouffre presque ironique entre le désintérêt de la haute société viennoise et la haute estime – à juste titre – des *happy few* pour cette œuvre magistrale, symbole de liberté créatrice pour Mozart, mais peut-être son plus gros échec, aussi, marquant le début d'une période matériellement et psychologiquement difficile, et signifiant tout à la fois l'apogée et le crépuscule du concerto pour piano mozartien.

ANTOINE MIGNON

**Mozart** approached the piano concerto genre by a roundabout route: his first works of this kind were not original compositions but arrangements. Between April and July 1767 – with the help of his father Leopold – he arranged movements from keyboard sonatas by Johann Gottfried Eckard, Leontzi Honauer, Johann Schobert and Hermann Friedrich Raupach (popular composers of the time who were mostly active in Paris), along with a keyboard piece by Carl Philipp Emanuel Bach, into the four so-called ‘pastiche concertos’ K. 37 and 39-41. The reason for this work was not solely didactic. Father and son were probably planning ahead for performances in Vienna, whither the Mozart family departed in September 1767.

A few years later, doubtless in the early 1770s, Mozart continued this series of arrangements with the three concertos K. 107, based on the keyboard sonatas op. 5 nos. 2-4 by Johann Christian Bach, the ‘London Bach’. Perhaps he made these arrangements – again helped by his father – in order to perform them during his Italian travels in 1771 and 1772/73. J. C. Bach had lived for several years in Milan, the Mozarts’ destination on both trips, where he was organist at the cathedral. It was not until December 1773 that Mozart risked writing a wholly autonomous keyboard concerto: he composed the Concerto in D major K. 175 in Salzburg for performances during the impending Carnival and Lent season. This first true piano concerto from his pen is nevertheless counted as ‘no. 5’ because the four ‘pastiche concertos’ were still considered to be original works until the early twentieth century.

The D major Concerto was followed in January 1776 by ‘no. 6’, the **Concerto in B flat major K. 238**. In the meantime, Mozart had been able to gain further experience with the concerto form, notably in his five violin concertos K. 207, 211, 216, 218 and 219, and this is clearly reflected in the new work for piano. As in the case of K. 175, he probably wrote it for himself, in order to display his skills in the Carnival and Lenten concerts at the court of the Prince-Archbishop of Salzburg and in the salons of the nobility. The following year he took it with him on the extended journey that was to lead him to Mannheim and Paris. He played it in Munich and Augsburg on the outward trip in October 1777, and the fourteen-year-old Rosina Theresia Cannabich, daughter of the Mannheim music director, performed it there in February 1778 at an academy consisting mainly of Mozart’s own works (he himself performed the Concerto K. 175 on that occasion).

In the autograph, the Concerto in B flat major is designated ‘Concerto di Cembalo’ (Harpsichord concerto). Accordingly, the keyboard part in the solo passages of the first and second movements has no dynamic markings whatsoever; only in the finale are there two alternating blocks of *piano* and *forte*, which can easily be played on the harpsichord by changing registers. Since the keyboard writing too is still very much conceived with the harpsichord in mind, we may assume that Mozart performed the work on one rather than on the fortepiano, which was still little used in the mid-1770s. As late as August 1777, he and his sister played ‘mitsam auf einen Clavecin’ (together on a harpsichord) at a domestic concert in Salzburg, as Joachim von Schiedenhofen records in his diary.

Much more interesting than the pleasant Allegro aperto (a rarely found tempo marking, but one that Mozart used several times in concertos of his earlier years, for example in the Oboe Concerto and the Violin Concerto K. 219), based on a triadic theme, is the complex, richly varied Rondeau finale, where, surprisingly, the horns make several prominent interventions. These movements frame an Andante un poco adagio which, with its muted strings, triplet accompaniment and expressive melody, seems to be a distant precursor of the incomparably better-known middle movement from the great Piano Concerto K. 467 of the Vienna period. In keeping with the gentle mood of the movement, Mozart replaces the two oboes in the orchestra with a pair of flutes. Original cadenzas have survived for all three movements.

While Mozart cultivated the piano concerto genre only sporadically during his time in Salzburg, it became his chief centre of interest following his move to Vienna in the summer of 1781. Thanks to it, he was able to make a respected name for himself as a pianist in Viennese musical life, at the numerous public concert events there, at the subscription and benefit concerts (known as ‘academies’) organised by himself or by fellow musicians, and also in private concerts. Hence the piano concertos he wrote in Vienna were all for his own use. Mozart did not have to impose any restrictions on himself in them and was able to compose the works in such a way as to showcase the virtuosity and expressiveness of his playing. At the same time, he used them as a laboratory for experimenting with new sonorities and unprecedented technical and dramatic effects. Over a period of about five years, he created no fewer than fourteen works of this kind.

However, Mozart’s brilliant career as a pianist came to a somewhat abrupt end with the subscription concerts he himself organised for Lent in 1786 – and so, at the same time,



did the unchecked output of new piano concertos (he had composed six of them in 1784 alone). It is not known why he gave up regular concertising, which was also financially lucrative for him. A lack of public interest could be one reason. But it is also possible that, following the success of the operas *Le nozze di Figaro* and *Don Giovanni*, his own artistic interests focused on other goals. Or are his public appearances from then on simply not so well documented? The fact is that the event of 7 April 1786 at the Burgtheater was Mozart's last securely attested academy in Vienna, and that thereafter he composed only three piano concertos before his death.

One of these is the **Piano Concerto in C major, K. 503**, completed on 4 December 1786. Mozart probably wrote it for the four academies he intended to give in the Casino at the Trattnerhof during Advent. Because too few subscribers came forward, however, these events do not seem to have taken place. It is therefore likely that the first performance of the concerto did not occur until the following Lent, in March 1787. In this concerto too, the keyboard part is specified in the autograph as being for 'Cembalo'. But Mozart himself performed his concertos in Vienna on the modern 'Forte Piano', as press reports indicate. In 1782 or 1783, he had acquired a fortepiano by the Viennese maker Anton Walter, which he evidently used in his performances from then on. His son Carl Thomas wrote in 1855 that Mozart had a special preference for this instrument, 'so much so that he not only kept it constantly in his study, but also used it and no other instrument exclusively in all his concerts, whether at court, at the houses of ministers, or in the theatre and other public places'.

Compared with its predecessor, the tragic, well-nigh 'Romantic' Concerto in C minor K. 491, the C major Concerto seems almost impersonal. The first movement begins with a suitably majestic theme in dotted rhythms and the deployment of trumpets and timpani, but it also radiates a cool neutrality. It is as if the entire gestural vocabulary had been reduced to the basics, as if the magnificent instrumentation, which places the emphasis on external appearance, had sought an appropriate musical substance. And even the Andante, with its rugged surface, does not necessarily fulfil expectations of a lushly emotional, lyrical middle movement. The finale is a rondo with the unhurried tempo marking *Allegretto*, in the refrain of which Mozart quotes a theme from the ballet music of his opera *Idomeneo*.

ANDREAS FRISENHAGEN  
*Translation: Charles Johnston*

**Mozart** näherte sich der Gattung Klavierkonzert auf einem Umweg: Seine ersten Werke dieser Art waren keine Originalkompositionen, sondern Bearbeitungen. Zwischen April und Juli 1767 arrangierte er – mit Hilfe seines Vaters Leopold – Sätze aus Klaversonaten der seinerzeit populären und überwiegend in Paris tätigen Komponisten Johann Gottfried Eckard, Leontzi Honauer, Johann Schobert und Hermann Friedrich Raupach sowie ein Klavierstück von Carl Philipp Emanuel Bach zu den vier sogenannten „Pasticcio-Konzerten“ KV 37, 39–41. Der Grund für diese Arbeit war nicht allein didaktischer Natur. Vater und Sohn Mozart planten damit wohl für Aufführungen in Wien, wohin die Familie im September 1767 aufbrach.

Einige Jahre später – wohl Anfang der 1770er Jahre – setzte Mozart die Reihe solcher Bearbeitungen mit den drei Konzerten KV 107 fort, die auf den Klaversonaten op. 5 Nr. 2–4 des Bachsohns Johann Christian, des „Londoner Bach“, beruhen. Vielleicht fertigte er – wieder unterstützt von seinem Vater – diese Arrangements an, um damit bei seinen Italienreisen der Jahre 1771 und 1772/73 aufzutreten. In Mailand, dem Ziel der Mozarts bei beiden Reisen, hatte Johann Christian Bach einige Jahre gelebt und als Domorganist gewirkt. Erst im Dezember 1773 wagte sich Mozart an ein völlig eigenständiges Klavierkonzert: Für Aufführungen während des anstehenden Karnevals und der Fastenzeit komponierte er in Salzburg das Konzert D-Dur KV 175. Dieses erste echte seiner Klavierkonzerte wird dennoch als „Nr. 5“ gezählt, weil man die vier „Pasticcio-Konzerte“ bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts noch für Originalwerke hielt.

Dem D-Dur-Konzert folgte im Januar 1776 die „Nr. 6“, das **Konzert in B-Dur KV 238**. In der Zwischenzeit hatte Mozart weitere Erfahrungen mit der Konzertform sammeln können, unter anderem durch seine fünf Violinkonzerte KV 207, 211, 216, 218, 219, was sich im Klavierkonzert deutlich niedergeschlagen hat. Ähnlich wie KV 175 schrieb Mozart das neue Konzert wohl für sich selbst, um sich damit in den Karnevals- und Fastenzeit-Konzerten am Hof des Fürsterzbischofs und in den Salons des Adels hören zu lassen. Im Jahr darauf nahm er es mit auf seine große Reise, die ihn nach Mannheim und Paris führen sollte. Er spielte es im Oktober 1777 unterwegs in München und Augsburg, und in Mannheim führte es die vierzehnjährige Rosina Theresia Cannabich, die Tochter des dortigen Musikdirektors, im Februar 1778 im Rahmen einer Akademie auf, bei der hauptsächlich Mozart-Werke gespielt wurden (Mozart selbst trat bei dieser Gelegenheit mit dem Konzert KV 175 auf).

Im Autograph ist das B-Dur-Konzert als „Concerto di Cembalo“ bezeichnet. Der Klavierpart weist in den solistischen Passagen des ersten und zweiten Satzes entsprechend keinerlei dynamische Bezeichnung auf, nur im Schlusssatz gibt es zweimal ein blockweises Abwechseln von Piano und Forte, was sich auf dem Kielinstrument durch Registerwechsel unproblematisch darstellen lässt. Da auch der Klaviersatz noch sehr dem Cembalo gemäß erfunden ist, kann man vermuten, dass Mozart das Werk auf einem solchen Instrument aufführte, nicht auf dem Mitte der 1770er Jahre noch wenig verbreiteten Hammerklavier. Noch im August 1777 musizierten er und seine Schwester bei einem Hauskonzert in Salzburg „mitsam auf einen Clavecin“, wie Joachim von Schiedenhofen in seinem Tagebuch festhält.

Wesentlich interessanter als das gefällige, auf einem Dreiklangsthema basierende Allegro aperto (eine insgesamt seltene Tempobezeichnung, die Mozart aber in Konzerten seiner jungen Jahre mehrfach verwendete, so im Oboenkonzert und im Violinkonzert KV 219), ist in diesem Konzert das abwechslungsreiche, vielschichtige Finalrondo, in dem überraschenderweise die Hörner gleich mehrere markante Auftritte haben. Diese Sätze umrahmen ein Andante, das mit seinen gedämpften Streichern, der Triolenbewegung in der Begleitung und seiner ausdrucksvollen Melodik ein ferner Vorläufer des ungleich bekannteren Mittelsatzes aus dem großen Wiener Klavierkonzert KV 467 zu sein scheint. Der sanften Stimmung des Satzes entsprechend ersetzt Mozart hier die beiden Oboen im Orchester durch ein Flötenpaar. Zu allen drei Sätzen sind originale Kadenzen erhalten.

Während Mozart die Gattung Klavierkonzert in seiner Salzburger Zeit nur sporadisch pflegte, rückte sie im Anschluss an seine Übersiedlung nach Wien im Sommer 1781 in den Mittelpunkt seines Interesses. Mit ihrer Hilfe konnte er sich im Wiener Musikleben, in den zahlreichen Veranstaltungen des dortigen öffentlichen Konzertwesens, den von ihm selbst und von Musikerkollegen organisierten Subskriptions- und Benefizkonzerten (sogenannten „Akademien“), aber auch in Privatkonzerten, einen geachteten Namen als Pianist machen. Und so waren die Klavierkonzerte, die er in Wien schrieb, durchweg zu seinem eigenen Gebrauch bestimmt. Mozart musste sich in ihnen keine Beschränkungen auferlegen und konnte die Werke so komponieren, dass die Virtuosität und die Expressivität seines Spiels gut zur Geltung kamen. Andererseits nutzte er sie als Experimentierfeld für neue Klangwirkungen, für unerhörte technische und dramatische Effekte. In einem Zeitraum von rund fünf Jahren entstanden so vierzehn Werke dieser Art.

Mit den von ihm selbst veranstalteten Subskriptionskonzerten der Fastenzeit 1786 fand Mozarts glänzende Laufbahn als Pianist jedoch ihr etwas abruptes Ende – und mit ihr auch die ungebremste Produktion neuer Klavierkonzerte (allein im Jahr 1784 hatte Mozart noch sechs solcher Werke komponiert). Warum er das für ihn auch finanziell einträgliche regelmäßige Konzertieren aufgab, ist nicht bekannt. Mangelndes Publikumsinteresse könnte ein Grund sein. Möglicherweise richtete sich sein eigenes künstlerisches Interesse nach den Erfolgen der Opern „Le Nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ aber auch auf andere Ziele. Oder sind seine öffentlichen Auftritte von da an schlichtweg nur nicht mehr so gut dokumentiert? Tatsache ist, dass die Veranstaltung vom 7. April 1786 im Burgtheater die letzte sicher bezeugte Akademie Mozarts in Wien war, und dass er danach bis zu seinem Tod nur noch drei Klavierkonzerte komponierte.

Eines davon ist das am 4. Dezember 1786 vollendete **Klavierkonzert C-Dur KV 503**. Mozart schrieb es wohl für die vier Akademien, die er im Advent im Saal des Trattnerschen Kasinos zu geben beabsichtigte. Weil sich zuwenig Abonnenten meldeten, scheinen diese Veranstaltungen aber nicht stattgefunden zu haben. Wahrscheinlich fand die erste Aufführung des Konzerts daher erst in der nächsten Fastenzeit, im März 1787, statt. Auch bei diesem Konzert ist der Klavierpart – gemäß Instrumentenangabe im Autograph – für „Cembalo“ bestimmt. Mozart selbst hat seine Konzerte in Wien jedoch auf dem modernen „Forte Piano“ aufgeführt, wie Presseberichten zu entnehmen ist. 1782 oder 1783 hatte er ein solches Instrument des Wiener Klavierbauers Anton Walter erworben, das er fortan offenbar auch bei seinen Auftritten verwendete. Sein Sohn Carl Thomas schreibt 1855, dass Mozart eine besondere Vorliebe für dieses Instrument gehabt habe, „so zwar, daß er dasselbe nicht nur beständig in seinem Studirzimmer hielt, sondern auch exclusiv nur allein sich dieses und keines anderen Instruments in allen Concerten, es sei bei Hofe, bei Ministern oder im Theater und anderen öffentlichen Orten, bediente.“

Verglichen mit dem vorangehenden Klavierkonzert, dem tragisch, geradezu „romantisch“ gefärbten Konzert c-Moll KV 491, wirkt das C-Dur-Konzert beinahe unpersönlich. Der erste Satz beginnt mit einem durch punktierte Rhythmen und den Einsatz von Trompeten und Pauken recht majestätisch daherkommenden Thema, das aber auch eine kühle Neutralität ausstrahlt. Es ist, als sei der gesamte Gestus auf Elementares reduziert, als habe sich die prächtige, den Akzent auf Äußerliches legende Instrumentation eine angemessene musikalische Substanz gesucht. Und auch das Andante löst mit seiner zerklüftet wirkenden Oberfläche nicht unbedingt die Erwartung eines gefühlssatten, lyrischen Mittelsatzes ein. Den Abschluss bringt ein Rondosatz im gemütlichen Tempo Allegretto, in dessen Refrain Mozart ein Thema aus der Ballettmusik seiner Oper „Idomeneo“ zitiert.

ANDREAS FRIESENHAGEN

## 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'

CD HMM 902411



#### # 2 No. 4

with Coriolan & Prometheus  
overtures

CD HMM 902413



#### # 3 Nos. 1 & 3

CD HMM 902412

### Choral Fantasy

with Symphony No. 9

2 CD HMM 902431.32



FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

**Concerto for piano No. 2 op. 40**

Symphony no. 1 & Overture op. 32

*Pablo Heras-Casado, conducting*

CD HMM 902369

**Double Concerto for violin and piano**

**Piano Concerto in A minor**

*Gottfried von der Goltz, violin & direction*

CD HMC 902082

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**Piano Concertos**

**Nos. 9 'Jeunehomme' & 18**

CD HMM 902332

**Nos. 11, 12 & 13**

CD HMC 902218

**Nos. 17 & 22**

CD HMC 902147





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2023

Enregistrement : mai 2021 (K. 503) et mars 2022 (K. 238),

Ensemblehaus Freiburg, Freiburg im Breisgau (Allemagne)

Réalisation : Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann (K. 503) et Julian Schwenkner (K. 238)

Montage : Martin Sauer et Julian Schwenkner

Préparation et accord pianoforte : Nikolaus Deckers

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

Couverture : *Le château de Schlosshof vu du nord*

par Bernardo Bellotto, dit Canaletto (1721-1780), © Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

Imprimé aux Pays-Bas

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