



DECCA

MITSUKO UCHIDA

the cleveland orchestra

mOzart

Piano Concertos No. 17, K453 & No. 25, K503



WOLFGANG AMADEUS MOZART 1756–1791

Piano Concerto No.17 in G major, K453

sol majeur · G-Dur

- | | | |
|----------|--|-------|
| 1 | I Allegro | 12.45 |
| 2 | II Andante | 11.30 |
| 3 | III Allegretto — Finale: Presto
<i>cadenzas: Mozart</i> | 8.31 |

Piano Concerto No.25 in C major, K503

ut majeur · C-Dur

- | | | |
|----------|---|-------|
| 4 | I Allegro maestoso | 16.39 |
| 5 | II Andante | 8.23 |
| 6 | III Allegretto
<i>cadenzas: Mozart</i> | 9.33 |

Mitsuko Uchida piano and director

The Cleveland Orchestra

DDD

WOLFGANG AMADEUS MOZART **Piano Concertos K453 and K503**

With the C major Concerto K503, completed on 4 December 1786, Mozart brought to a close the great series of piano concertos he composed for his subscription concerts in Vienna. He had begun it in the early months of 1784, when he completed four works in rapid succession. Two of them — the E flat Concerto K449 and the G major K453 — were written for his piano pupil Barbara (or “Babette”) von Ployer. On 13 June 1784 she played K453 at a concert in which Mozart performed his Quintet for piano and winds K452, before they joined forces for the two-piano Sonata K448. Mozart went to the trouble of fetching Giovanni Paisiello in his carriage, so that the famous opera composer could hear his pupil.

One of the remarkable features of the opening movement of K453 is the manner in which the music’s tonal horizons are broadened through the use of “interrupted” cadences whose expected resolution is thwarted, allowing the music to effect a dramatic change in direction. The procedure is already hinted at in the initial tutti, but more startling is its use on two further occasions during the course of the piece. The first serves to launch the central

development section in a wholly unexpected key, while the second occurs at the point where the soloist traditionally signs off at the end of the reprise with a trill, leaving the orchestra to wind up the tension in preparation for the cadenza. The trill and its resolution normally form a straightforward cadence, but even here Mozart chooses to divert the music, leaving it hanging in mid-air. His procedure impressed Beethoven enough for him to borrow it at the parallel moments in the opening movement of both his Violin Concerto and his Triple Concerto.

The remarkably beautiful slow movement presents interruptions of a rather different sort. Its opening melody, played by the violins, is broken off after only five bars; and following a momentary pause, flute, oboe and bassoon launch into an operatic trio that marks an entirely fresh beginning. Four times during the course of the piece the opening idea returns, and on the first three occasions it is similarly ignored: the first return, marking the entry of the soloist, is followed by a passionate outburst in the minor; the second, given to the flute, gives way to a more reflective minor-mode episode; and the third makes way for

a forceful episode in the major featuring a scale sweeping down the keyboard over a range of two-and-a-half octaves. Only during the closing moments of the piece is the opening idea at last expanded and resolved, in a phrase of melting beauty.

The “chirping” theme of the variation finale was one that appealed not only to Mozart, but also to his feathered friends: he was delighted when he found a pet starling that could already whistle it after a fashion and purchased it on the spot, noting in his expenses book that it cost him thirty-four Kreuzer. Following the first variation, for piano with discreet accompaniment from the strings, the repeats are written out, with varied scoring for the quasi-repeat of each of the theme’s halves. In Variation 2 the theme is passed from winds to strings, while the soloist transfers the “running” accompaniment from right hand to left. The following variation features a trio in operatic style for oboe, flute and bassoon, while the mysterious atmosphere of the syncopated fourth variation, in the minor, is unceremoniously dismissed by a violent outburst from the full orchestra, as if to protest that such seriousness is out of place in this piece. Certainly, comedy rears its head in the closing pages, where Mozart launches into a coda in pure *opera buffa* style in which the original variation theme

appears only intermittently, almost as though it were an afterthought.

None of Mozart’s concertos begins in more imperious fashion than the C major K503, with trumpets and drums contributing to the main subject’s military flavour. Yet even before the initial fanfares have run their course, the music’s confident surface is ruffled by the shadow of the minor; and with the introduction of a repeated-note “knocking” rhythm the atmosphere becomes more persistently clouded. The repeated-note rhythm eventually gives rise to a theme in the style of a march, once again beginning in the minor — indeed, so firmly is the feeling of C minor established in the opening tutti that when the “knocking” rhythm returns during the first stage of the piece to which the soloist contributes, Mozart uses it as the springboard for a new theme in the key that might have been expected for it had the work as a whole been in C minor, rather than major.

One of the perennial fascinations of Mozart’s concerto opening movements is the constant variety of their thematic pattern from one stage of the piece to the next. In several instances the orchestral introduction includes a theme that is not heard again until the closing moments. In this way, not only does the scheme of the

initial tutti differ markedly from that of the soloist's exposition which follows it, but all the movement's threads are drawn together in its final stage. Such seems to be Mozart's plan with regard to the march theme in this C major work, which is omitted from the soloist's exposition. However, in this case — and uniquely in Mozart's concertos — the theme returns prematurely, to form the entire basis of the development section. The tightly knit counterpoint of the development's latter half, with a fragment of the march theme appearing in triple canon, is of a complexity that is surpassed in Mozart's piano concertos only by the finale of K459, composed some two years earlier.

The serene theme of the slow movement incorporates a long-held chord, momentarily stemming the melodic flow. The notion of leaving the music as though suspended in time reaches its climax at the centre of the movement, where Mozart expands the approach to the reprise into a vast panorama, with the music appearing to hold its breath. The entire passage is

underpinned by a single pedal-note sustained by the horns, who maintain the same pitch for no fewer than fifteen bars. At the same time, the right-hand line of the piano part consists simply of a series of long notes featuring wide skips over a chasm of two octaves — almost certainly no more than the skeletal outline of what Mozart himself would have played.

The conflict between major and minor which lies at the heart of the opening movement also leaves its mark on the gavotte-like theme of the rondo finale. But perhaps the finale's chief glory is its central episode, which begins in the minor before abruptly switching to the key of F major, where a soaring melody on the piano, accompanied only by a single line on cellos and basses, is ecstatically taken over by the oboe. The melody does not recur in its original form, but Mozart subtly alludes to it near the close of the piece, before a series of rushing scales from the full orchestra brings the concerto to an emphatic close.

© 2016 Misha Donat

WOLFGANG AMADEUS MOZART Concertos pour piano K. 453 et K. 503

Avec le Concerto en *ut* majeur K. 503, achevé le 4 décembre 1786, Mozart conclut la grande série de concertos pour piano composés pour ses concerts d'abonnement à Vienne. Il l'avait commencée dans les premiers mois de 1784, achevant quatre œuvres rapidement l'une après l'autre. Deux d'entre elles — le Concerto en *mi* bémol K. 449 et le Concerto en *sol* majeur K. 453 — furent écrites pour son élève pianiste Barbara (ou "Babette") von Ployer. Le 13 juin 1784, elle joua K. 453 lors d'un concert au cours duquel Mozart exécuta son Quintette pour piano et vents K. 452, avant qu'ils ne joignent leurs forces pour la Sonate à deux pianos K. 448. Mozart prit la peine d'aller chercher Giovanni Paisiello dans sa voiture, afin que le célèbre compositeur d'opéras puisse entendre son élève.

L'une des caractéristiques remarquables du premier mouvement de K. 453 est la manière dont les horizons tonals de la musique sont élargis par l'emploi de cadences "rompues", dont la résolution attendue est évitée, permettant à la musique d'effectuer un spectaculaire changement de direction. Le tutti initial fait déjà allusion au procédé, mais son emploi

en deux autres occasions au cours de la pièce est encore plus saisissant. La première sert à lancer la section de développement centrale dans une tonalité tout à fait inattendue, tandis que la seconde survient au moment où le soliste s'efface traditionnellement à la fin de la réexposition avec un trille, laissant l'orchestre accroître la tension en préparation pour la cadence. Le trille et sa résolution forment normalement une cadence sans détours, mais même ici Mozart choisit de dévier la musique, la laissant en suspens dans l'air. Son procédé impressionna suffisamment Beethoven pour que celui-ci l'emprunte aux moments équivalents aussi bien dans son Concerto pour violon que dans son Triple Concerto.

Le très beau mouvement lent présente des interruptions d'une autre nature. La mélodie initiale, jouée par les violons, est interrompue au bout de cinq mesures seulement ; et, après une pause momentanée, flûte, hautbois et basson se lancent dans un trio opératique qui marque un tout nouveau départ. À quatre reprises au cours de la pièce, l'idée initiale revient, et les trois premières fois elle est ignorée de la même manière : le premier retour, pour l'entrée du soliste, est suivi d'une

explosion passionnée en mode mineur ; le deuxième, confié à la flûte, cède la place à un épisode plus méditatif en mode mineur ; et le troisième ouvre la voie à un puissant épisode en majeur présentant une gamme qui balaie le clavier en descendant sur une étendue de deux octaves et demie. C'est seulement dans les derniers moments de la pièce que l'idée initiale est enfin développée et résolue, dans une phrase d'une beauté attendrissante.

Le thème "gazouillant" du finale en variations plut non seulement à Mozart, mais aussi à ses amis ailés : il fut ravi de trouver un étourneau domestique déjà capable de le siffler à peu près et l'acheta aussitôt, notant dans son livre de comptes qu'il lui coûta trente-quatre kreuzer. Après la première variation, pour piano avec un discret accompagnement de cordes, les reprises sont écrites en toutes notes, avec une orchestration variée pour la quasi-répétition de chacune des deux moitiés du thème. Dans la variation 2, le thème passe des vents aux cordes, tandis que le soliste transfère l'accompagnement "courant" de la main droite à la gauche. La variation suivante présente un trio de style opératique pour hautbois, flûte et basson, tandis que l'atmosphère mystérieuse de la quatrième variation, syncopée, en mineur, est dissipée sans cérémonie par une violente explosion

de tout l'orchestre, comme pour protester qu'un tel sérieux n'est pas de mise dans cette pièce. La comédie fait incontestablement son apparition dans les dernières pages, où Mozart se lance dans une coda en pur style d'*opera buffa*, dans laquelle le thème n'apparaît que par intermittence, presque comme si c'était une idée venue après coup.

Aucun des concertos de Mozart ne débute de manière plus impérieuse que le Concerto en *ut* majeur K. 503, avec trompettes et timbales, qui contribuent à la saveur militaire du premier thème. Pourtant, avant même que les fanfares initiales ne soient terminées, l'assurance apparente de la musique est troublée par l'ombre du mode mineur ; et avec l'introduction d'un rythme de "frappement" en notes répétées, l'atmosphère devient plus constamment sombre. Le rythme en notes répétées finit par donner naissance à un thème en style de marche, qui débute une nouvelle fois en mineur — l'impression d'*ut* mineur est si solidement établie dans le tutti initial que lorsque le rythme de "frappement" revient dans la première phase de l'œuvre où intervient le soliste, Mozart l'utilise comme un tremplin pour un nouveau thème dans la tonalité qui aurait été attendue si l'œuvre entière avait été en *ut* mineur plutôt qu'en *ut* majeur.

L'une des perpétuelles fascinations des premiers mouvements de concerto de Mozart est la constante variété de leur organisation thématique d'une phase de la pièce à la suivante. Dans plusieurs cas, l'introduction orchestrale comprend un thème qui n'est pas réentendu avant les derniers moments. De cette manière, non seulement le schéma du tutti initial diffère sensiblement de celui de l'exposition du soliste qui le suit, mais tous les fils du mouvement sont rassemblés dans sa dernière phase. Tel semble être le plan de Mozart pour ce qui concerne le thème de marche de cette œuvre en *ut* majeur, qui est omis de l'exposition du soliste. Toutefois, dans ce cas — fait unique dans les concertos de Mozart —, le thème revient prématurément, pour former toute la base de la section de développement. Le contrepoint densément tissé de la seconde moitié du développement, avec un fragment du thème de marche qui apparaît en triple canon, est d'une complexité qui n'est surpassée dans les concertos pour piano de Mozart que par le finale de K. 459, composé quelque deux années auparavant.

Le thème serein du mouvement lent incorpore un accord longuement tenu, qui endigue momentanément le flux mélodique. L'idée d'une musique laissée en suspens dans le temps atteint son sommet

au centre du mouvement, où Mozart agrandit l'approche de la réexposition en un vaste panorama et où la musique semble retenir son souffle. Le passage tout entier est sous-tendu par une note de pédale unique tenue par les cors, qui jouent la même note pendant pas moins de quinze mesures. Dans le même temps, la ligne de main droite du piano consiste simplement en une série de longues notes avec de larges bonds de deux octaves — presque certainement guère plus que le contour squelettique de ce que Mozart lui-même aurait joué.

Le conflit entre majeur et mineur au cœur du mouvement initial laisse aussi sa marque sur le thème en manière de gavotte du rondo final. Mais la grande splendeur du finale est peut-être son épisode central, qui commence en mineur avant de passer brusquement à la tonalité de *fa* majeur, où une mélodie aérienne du piano, accompagnée uniquement par une ligne des violoncelles et contrebasses, est reprise de manière radieuse par le hautbois. La mélodie ne revient pas dans sa forme originale, mais Mozart y fait subtilement allusion vers la fin de la pièce, avant qu'une série de gammes rapides de tout l'orchestre n'emmène le concerto vers sa vigoureuse conclusion.

Misha Donat
Traduction Dennis Collins

WOLFGANG AMADEUS MOZART Klavierkonzerte KV 453 und KV 503

Mit dem am 4. Dezember 1786 vollendeten C-Dur-Konzert KV 503 schloss Mozart die großartige Reihe der für seine Wiener Subskriptionskonzerte geschriebenen Klavierkonzerte ab. Begonnen hatte er sie Anfang 1784 mit vier in rascher Folge fertiggestellten Konzerten. Zwei von ihnen — das Es-Dur-Konzert KV 449 und das in G-Dur KV 453 — wurden für seine Klavierschülerin Barbara (oder "Babette") von Ployer geschrieben. Am 13. Juni 1784 spielte sie KV 453 bei einem Konzert, in dem Mozart auch sein Quintett für Klavier und Bläser KV 452 aufführte, und zusammen spielten dann beide die Sonate KV 448 für zwei Klaviere. Mozart machte sich die Mühe, den berühmten Opernkomponisten Giovanni Paisiello in seinem Wagen mitzunehmen, "um ihm meine Composition und meine schüllerin hören zu lassen"

Ein auffallendes Merkmal des Kopfsatzes von KV 453 ist die Art, wie die tonalen Horizonte der Musik durch die Verwendung "unterbrochener" Kadenz erweitert werden, deren erwartete Auflösung vereitelt wird, wodurch die Musik dramatisch die Richtung wechseln kann. Diese Vorgehensweise deutet sich bereits im Tutti des Anfangs an; noch verblüffender ist sie aber an

zwei weiteren Stellen im Verlauf des Werkes. Erst dient sie dazu, die zentrale Durchführung in einer gänzlich unerwarteten Tonart in Gang zu setzen, dann begegnet sie wieder an der Stelle, an der der Solist traditionell am Ende der Reprise mit einem Triller schließt und es dem Orchester überlässt, die Spannung für die Kadenz aufzubauen. Der Triller und seine Auflösung bilden normalerweise eine einfache Kadenz, doch selbst hier lenkt Mozart die Musik um und lässt sie in der Schwebe. Sein Vorgehen hat Beethoven so beeindruckt, dass er es an den entsprechenden Stellen im Kopfsatz jeweils seines Violinkonzert und seines Tripelkonzerts übernommen hat.

Der bemerkenswert schöne langsame Satz bietet andersartige Unterbrechungen. Die von den Geigen gespielte Anfangsmelodie bricht nach nur fünf Takt ab; und nach einer kurzen Pause beginnen Flöte, Oboe und Fagott ein opernhafes Trio, das einen völlig neuen Ansatz bezeichnet. Im Verlauf des Satzes kehrt der Anfangsgedanke viermal wieder und wird bei den ersten drei Malen in ähnlicher Weise übergangen: Auf die erste Wiederkehr beim Einsatz des Solisten folgt ein leidenschaftlicher Mollausbruch; die von der Flöte

gespielte zweite geht in eine besinnlichere Mollepisode über; und die dritte weicht einer kraftvollen Durepisode mit einer über zweieinhalb Oktaven abwärtsgleitenden Skala. Erst in den Schlusstakten des Satzes wird der Anfangsgedanke endlich zu einer schmelzend schönen Phrase erweitert und aufgelöst.

Das "zwitternde" Thema der Variationen des Finalsatzes erfreute nicht nur Mozart, sondern auch seine gefiederten Freunde: Er war entzückt, als er einen Star entdeckte, der die Melodie einigermaßen pfeifen konnte, und kaufte ihn auf der Stelle für 34 Kreuzer, wie er in seinem Ausgabenbuch festhielt. Nach der ersten Variation für Klavier mit delikater Streicherbegleitung sind die Wiederholungen mit variiertem Besetzung für die Quasi-Wiederholung jeder Themenhälfte ausgeschrieben. In der zweiten Variation geht das Thema von den Bläsern zu den Streichern über, und der Solist überträgt die "fortlaufende" Begleitung von der rechten zur linken Hand. Die folgende Variation ist ein opernhafes Trio für Oboe, Flöte und Fagott; die geheimnisvolle Stimmung der synkopierten vierten Variation in Moll wird kurzerhand durch einen heftigen Ausbruch des vollen Orchesters aufgehoben, als ob gegen eine derartige in diesem Werk deplizierte Ernsthaftigkeit protestiert werden sollte. Das komische

Element taucht freilich am Schluss wieder auf, wo Mozart eine Coda in reinem Operabuffa-Stil beginnt, in der das ursprüngliche Variationsthema nur zeitweise erscheint, fast als wäre es ein nachträglicher Einfall.

Keines der Konzerte Mozarts beginnt gebieterischer als das C-Dur-Konzert KV 503, mit Trompeten und Pauken, die zum militärischen Charakter des Hauptthemas beitragen. Doch noch bevor die Anfangsfanfaren vorüber sind, wird die selbstsichere Oberfläche der Musik von einem Mollschatten getrübt; und mit der Einführung von "pochenden" Tonwiederholungen trübt sich die Atmosphäre anhaltender ein. Der Tonwiederholungsrhythmus weicht schließlich einem marschartigen Thema, das wieder in Moll einsetzt — tatsächlich ist der Eindruck von c-Moll im Anfangstutti so stark, dass Mozart, wenn der "pochende" Rhythmus im ersten Abschnitt des Stückes, an dem der Solist beteiligt ist, wiederkehrt, ihn als Ausgangspunkt für ein neues Thema in der zu erwartenden Tonart verwendet, stünde das Werk als Ganzes in c-Moll statt in C-Dur.

Die Kopfsätze in Mozarts Konzerten begeistern immer wieder mit der konstanten Vielfalt ihrer Thematik von einem Abschnitt des Stückes zum nächsten. In etlichen Beispielen enthält die Orchesterleitung ein Thema, das bis zu den

Schlussakten nicht mehr zu hören ist. Somit unterscheidet sich nicht nur das Schema des Anfangstutti merklich von dem der anschließenden Exposition des Solisten, sondern es werden auch alle Themenstränge des Satzes im Schlussabschnitt zusammengezogen. Das scheint Mozart mit dem Marschthema in diesem C-Dur-Werk geplant zu haben, das in der Exposition des Solisten nicht auftritt. In diesem Fall setzt das Thema jed och — einmalig in Mozarts Konzerten — vorzeitig wieder ein, um die gesamte Basis für die Durchführung zu bilden. Der eng geknüpft Kontrapunkt in der zweiten Hälfte der Durchführung ist mit einem Fragment des Marschthemas im Tripelkanon von einer Komplexität, die in Mozarts Klavierkonzerten nur noch vom Finalsatz des etwa zwei Jahre zuvor komponierten Konzertes KV 459 übertroffen wird.

Das ruhige Thema des langsamen Satzes enthält einen langausgehaltenen Akkord, der den melodischen Fluss vorübergehend aufhält. Der Einfall, die Musik gleichsam in der Zeit schweben zu lassen, erreicht in der Mitte des Satzes einen Höhepunkt, wo Mozart die Annäherung an die Reprise zu

einem weiten Panorama ausdehnt und die Musik den Atem anzuhalten scheint. Die ganze Passage wird von einem einzelnen Basston der Hörner gestützt, die dieselbe Tonhöhe nicht weniger als 15 Takte lang beibehalten. Gleichzeitig besteht die Linie der rechten Hand der Klavierstimme einfach aus einer Reihe langer Töne mit weiten Sprüngen über den Abstand von zwei Oktaven — sehr wahrscheinlich nicht mehr als das Gerüst dessen, was Mozart selbst gespielt haben könnte.

Der im ersten Satz zentrale Dur–Moll-Konflikt prägt auch das Gavotte-artige Thema des Rondofinales. Doch der Glanzpunkt des Finalsatzes ist vielleicht seine mittlere Episode, die in Moll beginnt, bis sie plötzlich nach F-Dur wechselt und eine aufsteigende Melodie des Klavieres, begleitet nur von einer Linie der Celli und Bässe, verückt von der Oboe übernommen wird. Die Melodie kehrt in ihrer originalen Gestalt nicht wieder, aber Mozart spielt gegen Ende des Satzes subtil daran an, bevor eine Reihe rascher Skalen des vollen Orchesters das Konzert eindringlich beendet.

Misha Donat
Übersetzung Christiane Frobenius



Also available by Mitsuko Uchida



**mozart: piano concertos 9
"jeunehomme" & 21
478 3539**



**mozart: piano concertos 23 & 24
478 1524**



**mozart: piano concertos 20 & 27
478 2596**



**mozart: piano concertos 18 & 19
478 6763**

© 2016 Decca Music Group Limited
© 2016 Decca Music Group Limited
Recording Producer, Engineer & Editor: Everett Porter
Assistant Engineer: Bruce Gigax
Recording Facilities: Polyhymnia International BV and The Cleveland Orchestra
Recording Location: Severance Hall, Cleveland, Ohio, 11–13 February 2016 (live recording)
Piano Technician: Georges Ammann
Production Co-ordinator: Joanne Baines
Product Management: Sam Le Roux
Introductory Note © 2016 Misha Donat
Introductory Note Translations © 2016 Decca Music Group Limited
All photos: Decca/Roger Mastroianni
Booklet Editing & Art Direction: WLP Ltd

www.deccaclassics.com
www.mitsukouchida.com