



MOZART PIANO CONCERTOS

**VLADIMIR
KRAINEV**

Vladimir Viardo
Vladimir Skanavi
Saulius Sondeckis
Lithuanian Chamber
Orchestra



Диск 1

Концерт № 1 для фортепиано с оркестром Фа мажор, KV 37

1 I. Allegro.4.40
2 II. Andante (каденция Артура Бальзама).6.43
3 III. Rondo5.40

Концерт № 2 для фортепиано с оркестром Си-бемоль мажор, KV 39

4 I. Allegro spiritoso (каденция Артура Бальзама).4.45
5 II. Andante9.23
6 III. Molto allegro (каденция Артура Бальзама)3.38

Концерт № 3 для фортепиано с оркестром Ре мажор, KV 40

7 I. Allegro maestoso4.25
8 II. Andante5.39
9 III. Presto3.23

Общее время: 48.22

Владимир Крайнев, *фортепиано*
Литовский камерный оркестр
Дирижер – Саулюс Сондецкис

Звукорежиссер – Маргарита Кожухова

Диск 2

Концерт № 4 для фортепиано с оркестром Соль мажор, KV 41

1 I. Allegro (каденция Артура Бальзама)5.01
2 II. Andante5.14
3 III. Molto allegro (каденция Артура Бальзама)3.38

Концерт № 5 для фортепиано с оркестром Ре мажор, KV 175

4 I. Allegro.7.41
5 II. Andante ma un poco Adagio9.22
6 III. Allegro (каденция Сулимы Стравинского).4.59

Концерт № 7 для трех фортепиано с оркестром Фа мажор, KV 242

7 I. Allegro.8.27
8 II. Adagio9.43
9 III. Rondo. Tempo di Menuetto5.35

Общее время: 59.46

Владимир Крайнев, *фортепиано*
Владимир Виардо, *фортепиано* (7–9)
Владимир Сканава, *фортепиано* (7–9)
Литовский камерный оркестр
Дирижер – Саулюс Сондецкис

Звукорежиссеры: Эдвард Шахназарян (1–6), Маргарита Кожухова (7–9)

Диск 3

Концерт № 10 для двух фортепиано с оркестром Ми-бемоль мажор, KV 365

1 I. Allegro9.40
2 II. Andante8.55
3 III. Rondo. Allegro6.37

Концерт № 11 для фортепиано с оркестром Фа мажор, KV 413

4 I. Allegro.8.24
5 II. Larghetto.7.09
6 III. Tempo di Menuetto.4.57

Концерт № 12 для фортепиано с оркестром Ля мажор, KV 414

7 I. Allegro9.26
8 II. Andante7.41
9 III. Allegretto5.55

Общее время: 68.49

Владимир Крайнев, *фортепиано*

Владимир Виардо, *фортепиано* (1–3)

Литовский камерный оркестр

Дирижер – Саулюс Сондецкис

Звукорежиссер – Маргарита Кожухова

Диск 4

Концерт № 13 для фортепиано с оркестром До мажор, KV 415

1 I. Allegro.9.44
2 II. Andante7.36
3 III. Allegro scherzando6.53

Концерт № 14 для фортепиано с оркестром Ми-бемоль мажор, KV 449

4 I. Allegro vivace8.23
5 II. Andantino7.21
6 III. Allegro ma non troppo (каденция Бруно Хинце-Райнхольда).5.39

Концерт № 15 для фортепиано с оркестром Си-бемоль мажор, KV 450

7 I. Allegro	10.00
8 II. Andante5.59
9 III. Allegro7.38

Общее время: 69.19

Владимир Крайнев, *фортепиано*

Литовский камерный оркестр

Дирижер – Саулюс Сондецкис

Звукорежиссеры: Маргарита Кожухова (1–3), Александр Штильман (4–6),

Эдвард Шахназарян (7–9)

Запись 1986 г.

Disc 1

Piano Concerto No. 1 in F major, KV 37

- 1 I. Allegro. 4.40
- 2 II. Andante (cadenza by Arthur Balsam) 6.43
- 3 III. Rondo 5.40

Piano Concerto No. 2 in B flat major, KV 39

- 4 I. Allegro spiritoso (cadenza by Arthur Balsam) 4.45
- 5 II. Andante 9.23
- 6 III. Molto allegro (cadenza by Arthur Balsam) 3.38

Piano Concerto No. 3 in D major, KV 40

- 7 I. Allegro maestoso 4.25
- 8 II. Andante 5.39
- 9 III. Presto 3.23

Total time: 48.22

Vladimir Krainev, *piano*
Lithuanian Chamber Orchestra
Conductor – Saulius Sondeckis

Sound engineer – Margarita Kozhukhova

Disc 2

Piano Concerto No. 4 in G major, KV 41

- 1 I. Allegro (cadenza by Arthur Balsam) 5.01
- 2 II. Andante 5.14
- 3 III. Molto allegro (cadenza by Arthur Balsam) 3.38

Piano Concerto No. 5 in D major, KV 175

- 4 I. Allegro. 7.41
- 5 II. Andante ma un poco Adagio 9.22
- 6 III. Allegro (cadenza by Soulima Stravinsky) 4.59

Concerto No. 7 for three pianos and orchestra in F major, KV 242

- 7 I. Allegro. 8.27
- 8 II. Adagio 9.43
- 9 III. Rondo. Tempo di Menuetto 5.35

Total time: 59.46

Vladimir Krainev, *piano*
Vladimir Viardo, *piano* (7–9)
Vladimir Skanavi, *piano* (7–9)
Lithuanian Chamber Orchestra
Conductor – Saulius Sondeckis

Sound engineers: Edvard Shakhnazaryan (1–6), Margarita Kozhukhova (7–9)



Disc 3

Concerto No. 10 for two pianos and orchestra in E flat major, KV 365

1	I. Allegro9.40
2	II. Andante8.55
3	III. Rondo. Allegro6.37

Piano Concerto No. 11 in F major, KV 413

4	I. Allegro.8.24
5	II. Larghetto.7.09
6	III. Tempo di Menuetto.4.57

Piano Concerto No. 12 in A major, KV 414

7	I. Allegro9.26
8	II. Andante7.41
9	III. Allegretto5.55

Total time: 68.49

Vladimir Krainev, *piano*

Vladimir Viardo, *piano* (1–3)

Lithuanian Chamber Orchestra

Conductor – Saulius Sondeckis

Sound engineer – Margarita Kozhukhova

Disc 4

Piano Concerto No. 13 in C major, KV 415

1	I. Allegro.9.44
2	II. Andante7.36
3	III. Allegro scherzando6.53

Piano Concerto No. 14 in E flat major, KV 449

4	I. Allegro vivace8.23
5	II. Andantino7.21
6	III. Allegro ma non troppo (cadenza by Bruno Hinze-Reinhold)5.39

Piano Concerto No. 15 in B flat major, KV 450

7	I. Allegro	10.00
8	II. Andante5.59
9	III. Allegro7.38

Total time: 69.19

Vladimir Krainev, *piano*

Lithuanian Chamber Orchestra

Conductor – Saulius Sondeckis

Sound engineers: Margarita Kozhukhova (1–3), Alexander Shtilman (4–6), Edvard Shakhnazaryan (7–9)

Recorded in 1986.

«Концерты дают нечто среднее между слишком трудным и слишком легким; они блестящи, приятны для слуха, но, разумеется, не впадают в пустоту: то тут, то там знаток получит подлинное удовлетворение, но и незнатки останутся довольны, сами не ведая почему...»

В. А. Моцарт

До сих пор распространен анекдот о маленьком Вольфганге, который показал отцу ноты своего первого концерта для клавира. *«Но ни один музыкант не сможет сыграть это!»*, – якобы воскликнул отец. *«Ну что ты, это может сыграть даже ребенок, – ответил ему сын, – например, я».*

До нас дошли первые клавирные пьесы и концерты Моцарта; они почти не выделяются из общего потока музыки 1760-х годов, не являясь «чудом» ни в отношении виртуозности, ни в глубине музыкальных идей. Но одно несомненно: с первых лет так рано начавшейся музыкальной деятельности и до конца 1780-х годов именно клавир оставался для Моцарта важнейшим инструментом. *«Именно на нем Моцарт выражал себя и как инструменталист-виртуоз, и как композитор, – пишут исследователи его творчества Павел Луцкер и Ирина Сусидко, – только в клавирных произведениях он высказывался в полном смысле слова “от первого лица”. Между ним и слушателями не было больше никаких посредников».*

Было ли счастливым совпадением то, что годы становления и расцвета моцартовского композиторского дара прились на стремительное распространение нового клавишного инструмента – молоточкового клавира (Hammerklavier), вызвавшего интерес у профессиональных музыкантов и вошедшего в моду у любителей? Изобретенный в первое десятилетие XVIII века и постоянно совершенствуемый музыкальными мастерами, ко второй половине столетия клавир достиг такой силы звучания и богатства оттенков, что решительно оттеснил клавесин и его разновидности. Как писал ученик Моцарта, один из лучших исполнителей на клавире его времени Иоганн Непомук Гуммель, молоточковый клавир *«позволяет придать игре всевозможные нюансы, отвечает сразу же и безотказно, имеет закругленный... звук и не затрудняет беглость пальцев излишним напряжением».*

Жанр клавирного концерта был «изобретен» Иоганном Себастьяном Бахом и подхвачен его сыновьями – Карлом Филиппом Эммануэлем и Иоганном Кристианом (последний оказал довольно сильное влияние на юношеский стиль Моцарта). То, что клавесин смог «выйти из тени» извечного аккомпаниатора basso continuo, было само по себе смелым, едва ли не революционным шагом в развитии клавирной музыки. Но лишь новый инструмент получил возможности, которые позволили ему на равных «противостоять» массе оркестрового tutti. Если к началу 1760-х годов каталог немецкого музыкального издательства *Breitkopf und Hartel* насчитывал немногим более 100 клавирных концертов разных авторов, то к концу 1780-х их число приближалось к 400! И начинавший с «концертов-пастиччио» Моцарт постепенно

обрел в этом жанре высшую творческую свободу; его концерты последнего десятилетия – *«апофеоз клавира, его подлинных возможностей, апофеоз концертного начала, введенного в русло симфонизма»* (Альфред Эйнштейн).

Первые четыре концерта (KV 37, 39, 40, 41) были написаны 11-летним Моцартом для клавесина (в автографе указано Clavicembalo) и не являются в полной мере оригинальными сочинениями. В какой-то мере они были творческим результатом первой гастрольной поездки в Париж и Лондон, которая принесла «чудо-ребенку» европейскую славу. Концерты представляют собой обработки сонатных частей немецких композиторов – старших современников Моцарта: Германа Фридриха Раупаха (первая часть концерта KV 37, первая часть и финал концерта KV 39, медленная часть KV 41), Леонци Хонауэра (финал концерта KV 37, первая часть концерта KV 40 и крайние части KV 41), Иоганна Шоберта (медленная часть концерта KV 39), Иоганна Готфрида Эккарда (медленная часть концерта KV 40), финал концерта KV 40 основан на клавесинной пьесе Карла Филиппа Эммануэля Баха. С музыкой большинства этих композиторов семья Моцартов познакомилась в Париже. Исключение составляет вторая часть концерта KV 37 – возможно, единственная, полностью принадлежащая юному автору. В большинстве случаев роль Моцарта сводилась к написанию вставных «tutti» оркестра и переложению музыки для солирующего инструмента со скромным оркестровым сопровождением – струнные с парой валторн и деревянных духовых (лишь в концерте KV 40 использованы трубы).

Сохранившиеся авторские рукописи концертов содержат значительное влияние Леопольда Моцарта. Мы не знаем, насколько велика была роль отца, взявшего на себя музыкальное воспитание Вольфганга, в выборе пьес для первых опытов в концертном жанре; вмешивался ли он в процесс сочинения, инструментовки или же просто помогал сыну быстрее написать партитуру. Нет сведений и о том, исполнялись ли они где-либо (хотя они были закончены незадолго до второй поездки – на этот раз в Вену). Но опыт работы с чужой музыкой, бесспорно, помогал начинающему композитору раскрыть себя – то тут, то там в каждом из четырех концертов приоткрывается истинно моцартовская жизнерадостность, бьющая через край жизненная энергия, а изредка мелькает светотень меняющихся настроений.

Свой по-настоящему «первый» клавирный **Концерт № 5 (KV 175 Ре мажор)** Моцарт создал шесть лет спустя, по возвращении из последнего итальянского путешествия. Как композитор и исполнитель 17-летний Моцарт достиг уровня мастерства крупнейших музыкантов своей эпохи; по сравнению с ранними концертными опусами мы с первых тактов ощущаем, с какой свободой и радостью отдается автор творческому процессу. И дело не только в более «роскошном» оркестровом одеянии с трубами и литаврами, которое отражается в виртуозном блеске сольной партии (сохранились авторские каденции к крайним частям концерта); сам Моцарт признавался в особой любви к своему детищу, в котором он впервые продемонстрировал блестящие возможности «молоточкового клавира». Он играл этот концерт позднее в Мангейме и даже выбрал его для своей первой «академии» Вене в 1782 году, для

которой заменил слишком смелый «полифонический» финал на юмористическое по характеру Rondo; но первоначальный вариант закрепился в исполнительской практике – как достойное завершение первого моцартовского шедевра в жанре клавирного концерта.

Единственный **Концерт для трех клавиров с оркестром № 7 (KV 242 Фа мажор)** Моцарт написал в начале 1776 года для любительницы музыки графини Антонины Лодрон и двух ее талантливых дочерей – Марии Алоизии и Марии Йозефы, учениц Леопольда Моцарта. Вероятно, мастерство игры трех дам не превышало уровня дилетантов (особенно 12-летней младшей дочери – партия третьего клавиратора заметно проще, что позволило позже переработать концерт для двух солистов); музыка концерта не выходит за рамки изящной галантности, сохраняя лирическую одухотворенность моцартовского письма.

Более интересен **Концерт для двух клавиров с оркестром № 10 (KV 365/316а Ми-бемоль мажор)**, законченный, вероятно, в 1780 году. Последний из зальцбургских концертов возник уже после поездки в Мангейм и Париж, исполненной горьких разочарований, но также принесшей и богатые творческие всходы. Потеряв мать и пережив отказ невесты (Алоизии Вебер), Моцарт написал одно из самых ярких произведений в концертном жанре, на этот раз предназначенное для себя и сестры Марии Анны (Наннерль), разделившей с ним детские триумфы. Этот концерт – *«подлинное воплощение счастья, веселья, брызжущей через край радости бытия и изобретательности, – пишет в своей монографии Герман Аберт. – Оба солиста дружно и весело со-*

вершают совместный путь, словно брат и сестра... повторяют одни и те же выдумки, прерывают друг друга, а при случае и задорно спорят между собой, никогда, однако, не нарушая доброго взаимопонимания».

Если инструментальные концерты зальцбургского периода соответствовали характеристике жанра, данной музыкальным журналистом Иоганном Фридрихом Рохлицем (*«Концерт – вершина музыки в выражении деликатного в противоположность симфонии – вершине в выражении величавого»*), то клавирные концерты, созданные Моцартом в Вене в течение 1782–1789 годов, являют собой высший синтез концертного и симфонического начал. Классический образец концертного жанра, созданный Моцартом в 1780-е годы, лег в основу развития фортепианного концерта вплоть до начала XX века.

Столь интенсивная работа в этом жанре обуславливалась широкой востребованностью. Вот как описывает журналист одно из первых его выступлений (23 марта 1782 года): *«Сегодня в Национальном театре прославленный кавалер Моцарт дал в свою пользу музыкальную академию, в каковой были исполнены пьесы его сочинения и без того уже весьма излюбленные. ... Два новых концерта... кои господин Моцарт играл на фортепиано, были приняты с самыми шумными аплодисментами. Наш монарх, против обыкновения, почтивший своим присутствием академию, и вся публика с таким беспримерным единодушием выразили свое одобрение, что других подобных примеров здесь не знали».* Сборы от «академий» оставались самым надежным, а порой единственным средством заработка Моцарта.

Первые три концерта были написаны в конце 1782 – начале 1783 года. Открывающий венский период **Концерт № 11 (KV 413 Фа мажор)** кажется более камерным по сравнению с последующими. Фа-мажорная тональность окрашивает музыку в пасторальные тона, в то время как умеренно танцевальное движение крайних частей (особенно необычен размер $\frac{3}{4}$ для первого Allegro) смягчает основные темы, придавая им оттенок лирической задушевности. Скромное по размерам Larghetto приближается к оперной арии, предвосхищая «Песенку о вечернем ветре» – исполненный нежности дуэт Графини и Сюзанны из «Свадьбы Фигаро».

Концерт № 12 (KV 414 Ля мажор), вероятно, был закончен ранее других – во всяком случае, Моцарт первым представил его в академии в начале 1783 года. Его первое Allegro также отличается лирической мягкостью, Andante усиливает это настроение, наполняя музыку искренним волнением поэтического чувства (Эйнштейн называет концерт «влюбленным», предполагая, что Моцарт, вольно или нет, раскрывает в нем свои чувства к супруге Констанции; с другой стороны, тема второй части отсылает к оперной увертюре И.К. Баха, неожиданная смерть которого в январе 1782 года глубоко потрясла Моцарта). Тем неожиданней звучит финал, наполненный задорным, исконно моцартовским юмором (даже квазиполифоническое развитие одной из тем принимает шутливо-пародийный характер).

Концерт № 13 (KV 415 До мажор) отличается большей масштабностью – на его исполнении в «академии» 23 марта 1783 года присутство-

вал император Иосиф II, выразивший одобрение тому, что Моцарт использовал трубы и литавры, придав концерту истинно «королевский» блеск. Впрочем, в нем на каждом шагу спрятаны неожиданности: Моцарт, как нарочно, обманывает ожидания, когда вступление солиста с новой темой не соответствует торжественно-праздничному tutti. Концерт отличается тем типично моцартовским тематическим богатством, на которое «жаловался» его современник, композитор Карл фон Диттерсдорф: *«Он не дает вздохнуть слушателю: только хочешь почувствовать красивую музыкальную мысль, как уже появляется новая, вытесняющая первую, и так все время в том же роде»*. После Andante, выдержанного в духе «ночной музыки» зальцбургских серенад, финал обрушивает на слушателя новую порцию музыкальных сюрпризов; особенно поэтично звучит его окончание, когда *«веселый праздник окончен, и все участники тихо расходятся по домам»* (Галина Жданова).

Концерт № 14 (KV 449 Ми-бемоль мажор) открывает серию из шести концертов, написанных в течение двух месяцев (февраль – апрель 1784 года). Сам Моцарт относил его к произведениям «совсем особого рода». Наличествующие в партитуре духовые (пара гобоев и валторн) могли быть выпущены; но несмотря на посвящение дилетантствующей ученице Барбаре Плойер, концерт не назовешь «облегченным». Allegro vivace исполнена внутреннего напряжения, усиление хроматики в мелодии и гармонии выдает готовый вырваться наружу душевный трепет. Необычно и строение Andantino, за которым следует наполненный контрапунктическим развитием финал.

Концерт № 15 (KV 450 Си-бемоль мажор) завершает данный комплект, к сожалению, оставшийся незаконченным. Наличие большого оркестра (особенно велика роль духовых, вступающих в самостоятельный диалог с солистом) относит его к роду «торжественных» концертов, в то время как партия солиста, включая сохранившиеся каденции, является одной из труднейших из всего моцартовского репертуара, ставя перед пианистом задачи высшей виртуозности и технического мастерства. Моцарт был справедлив, относя этот концерт к роду тех, которые «бросают в пот исполнителя». Необычно уже вступление солиста в первой части со своего рода «свободной фантазией». Импровизационной свободой наполнено и Andante в форме вариаций на тему хорального склада. Финальное Рондо с типичными оборотами «охотничьей музыки» можно уподобить арии-портрету, герой которой активен, сложен и противоречив, как Фигаро или Дон Жуан – а может быть, и сам Моцарт.

Цикл из 27 фортепианных концертов Вольфганга Амадея Моцарта, записанный Владимиром Крайневым совместно с Литовским камерным оркестром и дирижером Саулюсом Сондецкисом в Москве в 1980-х гг. (позже музыканты повторили его в Вильнюсе и Ленинграде), можно назвать кульминацией исполнительской деятельности выдающегося пианиста. В юности Владимир Крайнев отдавал предпочтение виртуозно-романтической музыке, позже в его программах преобладали композиторы XX века (Прокофьев, Шостакович, Хиндемит, Барток, Щедрин, Шнитке); с другой стороны, восхищение публики и критиков вызывало его мастерство

«романтического *rubato*», в котором чувствовалось фундаментальная приверженность нейгаузовской школе. Тем более неожиданным (даже для поклонников артиста) стали его «моцартианские» концертные сезоны.

К «божественным» композиторам относил Моцарта (в противоположность «человечному» Бетховену) Генрих Нейгауз. Моцартовский феноменальный дар был для него *«примером наивысшей способности человеческого духа, той способности, о которой нельзя говорить словами, можно только, склонив голову, восхищаться и боготворить»*. Его сын, Станислав Нейгауз, считал Моцарта труднейшим композитором для интерпретации и сам обращался к нему чрезвычайно редко. Верный заветам своих великих учителей, Владимир Крайнев раскрыл глубину, скрытую за легкой жизнерадостностью моцартовского стиля; его трактовки равно далеки как от поверхностной галантности «рококо», так и от сухой сдержанности «клавесинного» звука; тонкое ощущение стиля удерживает его и от излишней романтизации.

Следует особо отметить исполнение Крайневым первых «концертво-пастиччио». Пианист играет их плотным, насыщенным звуком, без «скидок» на неокрепший творческий почерк 11-летнего автора; напротив, он стремится реализовать сокрытый в этой музыке потенциал подлинного Моцарта, раскрывая своеобразие каждого опуса.

В ансамблевых концертах, в исполнении которых участвовали друзья и коллеги Владимира Крайнева – Владимир Виардо и Владимир

Сканави, – привлекает внимание, прежде всего, гармония совместного музицирования, идеальный баланс звучания четырех и шести рук в диалоге с оркестром.

Кульминацией концертного цикла стали венские опусы Моцарта, в которых гений композитора и пианиста раскрылся во всей полноте и многообразии.

Столь масштабный проект едва ли мог быть осуществлен без Саулюса Сондецкиса. «Аристократом музыки» назвал его музыкальный журналист Андрей Хрипин. Обладатель Золотой медали дирижерского конкурса фонда Г. фон Караяна (1976) и приза критики VI Берлинской биеннале (1977), основатель и бессменный руководитель Литовского камерного оркестра, который в 1970–80-е годы стал ведущим камерным коллективом СССР и получил международное признание, Сондецкис обладал поистине уникальным даром интерпретации моцартовской музыки.

Остается лишь сожалеть о том, что запись этого цикла не была осуществлена полностью. Увы, незаписанными остались Концерт № 9 (Ми-бемоль мажор, KV 271 – самый своеобразный из написанных в Зальцбурге), драматические концерты ре минор, KV 466 (№ 20) и до минор, KV 491 (№ 24, последний был записан Владимиром Крайневым с оркестром Московской филармонии под управлением Дмитрием Китаенко), как и поздние шедевры KV 488 (№ 23 Ля мажор), KV 503 (№ 25 До мажор), KV 595 (№ 27 Си-бемоль мажор).

«Главное в крайневском таланте – его улыбчивость, какая-то необычайная наполненность жизнью», – писала в 1977 году Фарида Фахми. Несомненно, в творческом облике Владимира Крайнева, в его особом даре «коммуникабельности» с публикой, в импульсивной пианистичности его интерпретаций было нечто моцартовское. И записанные им двенадцать фортепианных концертов оставили яркий след в отечественной и мировой моцартиане.

Борис Мукосей

“These concertos are a happy medium between what is too easy and too difficult; they are very brilliant, pleasing to the ear, and natural without being vapid. There are passages here and there from which the connoisseurs alone can derive satisfaction; but these passages are written in such a way that the less learned cannot fail to be pleased, though without knowing why”.

W.A. Mozart

The old anecdote about little Wolfgang, who showed his father the sheet music of his first concerto for clavier, is still popular. *“But no musician can play it”*, the father allegedly exclaimed. *“Well, even a child can play it”*, the son answered. *“Me, for example”*.

Mozart’s first clavier pieces and concertos have survived. They hardly stand out from the general stream of music of the 1760s, not being a “miracle” either in terms of virtuosity or depth of musical ideas. But one thing is certain: from the first years of his life in music that began so early and before the end of the 1780s, it was the clavier that remained the most important instrument for Mozart. *“It was the instrument that Mozart used to express himself both as a virtuoso instrumentalist and as a composer”*, researchers Pavel Lutsker and Irina Susidko write. *“He expressed himself from the first-person perspective, in the full sense of the word, only in his clavier pieces. There were no other intermediaries between him and the listeners”*.

Was it a happy coincidence that the years of formation and heyday of Mozart’s composing gift fell on the rapid spread of then a new keyboard instrument, the Hammerklavier, which aroused the interest of professional musicians and became fashionable among amateurs? Invented in the first decade of the 18th century and constantly being improved by the makers, the clavier reached such a power of sound and richness of shades by the second half of the century that it decisively pushed aside the harpsichord and its varieties. As Mozart’s pupil and one of the best clavier players of his time, Johann Nepomuk Hummel, wrote, the hammer clavier *“allows you to give the playing all sorts of nuances, responds immediately and flawlessly, has a rounded ... sound and does not impede the fluency of the fingers with excessive tension”*.

The genre of the clavier concerto was “invented” by Johann Sebastian Bach and taken up by his sons, Carl Philipp Emmanuel and Johann Christian (the latter had a fairly strong influence on Mozart’s youthful style). The fact that the harpsichord was able to come out of the shadow of the eternal basso continuo accompanist was in itself a bold, almost revolutionary step in the development of clavier music. The new instrument received the capabilities that allowed it to “oppose” the mass of orchestral tutti on equal terms. If by the early 1760s the catalog of the German music publishing house Breitkopf & Härtel numbered a little more than a hundred clavier concertos by various composers, by the end of the 1780s their number was approaching 400! Mozart, who began with pasticcio concertos, gradually acquired the highest creative freedom in this genre. According to Alfred Einstein, his concertos of the last decade

are “*the apotheosis of the clavier, its true capabilities, the apotheosis of the concerto element introduced into the course of symphony*”.

The first four concertos (KV 37, 39, 40, 41) were written by eleven-year-old Mozart for harpsichord (autographed as Clavicembalo) and are not completely original works. To some extent, they were a creative result of his first trip to Paris and London, which brought the wonder child European fame. The concertos are adaptations of sonata movements by German composers, who were older contemporaries of Mozart: Hermann Friedrich Raupach (the first movement of KV 37, the first movement and the finale of KV 39, and the slow movement of KV 41), Leonzi Honauer (the finale of KV 37, the first movement of KV 40, and the extreme movements of KV 41), Johann Schobert (the slow movement of KV 39), and Johann Gottfried Eckard (the slow movement of KV 40), while the finale of KV 40 is based on a harpsichord piece by Carl Philipp Emmanuel Bach. The Mozart family got acquainted with the music of most of these composers in Paris. The exception is the second movement of KV 37. It is allegedly the only one written entirely by the young composer. In most cases, Mozart’s part was reduced to writing the tutti inserts and arranging music for the solo instrument with a modest orchestral accompaniment – strings with a couple of French horns and woodwinds (only KV 40 uses trumpets).

The surviving composer’s manuscripts of the concertos contain a significant influence of Leopold Mozart. We do not know how great the part of the father, who took upon himself Wolfgang’s musical

education, was in the selection of pieces for the first experiments in the concerto genre; whether he interfered in the process of composing and arranging, or simply helped his son write the score faster. There is no information about whether they were performed anywhere (although they were completed shortly before the second trip, this time to Vienna). But the experience of working with the others’ music did help the aspiring composer reveal himself – here and there, in each of the four concertos, we find Mozart’s true cheerfulness, overflowing vital energy and, occasionally, chiaroscuro of changing moods.

Mozart created his truly “first” clavier **Concerto No. 5 (KV 175 in D major)** six years later, on his return from his last Italian journey. As a composer and performer, 17-year-old Mozart reached the level of mastery of the greatest musicians of his era; in comparison with his early concerto opuses, from the very first bars we feel the freedom and joy with which the composer gives himself up to the creative process. And it’s not just the more “chic” orchestral attire with trumpets and timpani, which is reflected in the virtuoso brilliance of the solo part (the composer’s cadenze to the extreme parts of the concert have survived); Mozart himself confessed his special love for his brainchild, in which he demonstrated the brilliant capabilities of the hammer clavier for the first time. He played the concerto later in Mannheim and even chose it for his first academy in Vienna in 1782, for which he replaced the too daring “polyphonic” ending with the humorous Rondo. However, the original version took root in performing practice as a worthy ending of Mozart’s first masterpiece in the genre of clavier concerto.

Mozart wrote his only **Concerto for three claviers and orchestra No. 7 (KV 242 in F major)** in early 1776 for the music lover Countess Antonia Lodron and her two talented daughters, Aloysia and Giuseppa, who were taught by Leopold Mozart. Probably, the three ladies' playing skills did not exceed the level of amateurs (especially those of the 12-year-old youngest daughter – the part of the third clavier is noticeably simpler, which later made it possible to rework the concerto for two soloists). The music of the concerto does not go beyond the limits of graceful gallantry, preserving the lyrical spirituality of Mozart's style.

Arguably completed in 1780, the **Concerto for two claviers and orchestra No. 10 (KV 365/316a in E flat major)**, is more interesting. The last of the Salzburg concertos emerged after the trip to Mannheim and Paris, which was full of bitter disappointments, but also brought rich creative shoots. Having lost his mother and gone through the refusal of his beloved Aloysia Weber, Mozart wrote one of the brightest works in the concerto genre, this time intended for himself and his sister Maria Anna nicknamed Nannerl, who shared childhood triumphs with him. This concerto is *“a true embodiment of happiness, fun, overflowing joy of being and ingenuity”*, Hermann Abert writes in his monograph. *“Both soloists are amicably and cheerfully make a joint journey, like brother and sister ... repeat the same inventions, interrupt each other, and on occasion argue fervently with each other, however, never breaking good understanding”*.

If the instrumental concertos of the Salzburg period corresponded to the description of the genre given by the music journalist Johann

Friedrich Rochlitz (*“A concerto is the pinnacle of music in the expression of the delicate as opposed to a symphony, the pinnacle in the expression of the majestic”*), the clavier concertos created by Mozart in Vienna between 1782 and 1789 are the highest synthesis of concerto and symphonic principles. The classic example of the concerto genre created by Mozart in the 1780s formed the basis for the development of piano concerto up to the beginning of the 20th century.

Such an intense work in this genre was due to widespread demand. Here is how a journalist describes one of his first performances (March 23, 1782): *“Today, at the National Theater, the renowned cavalier Mozart gave in his favor a musical academy, in which his already very favorite pieces were performed. ... Two new concertos ... which were played by Mr. Mozart on the piano were received with the loudest applause. Our monarch, contrary to custom, honored the academy with his presence, and the entire audience expressed their approval with such unparalleled unanimity that they had not known any other similar examples here”*. For Mozart, the fees from the so-called academies remained the most reliable, and sometimes the only source of income.

The first three concertos were written in late 1782 and early 1783. **Concerto No. 11 (KV 413 in F major)**, which opens the Viennese period, seems to be more chamber in comparison with the subsequent ones. The F major key gives the music pastoral colors, while the moderately danceable motion of the extreme movements (the three-four time is especially unusual for the first Allegro) softens the main themes, giving

them a touch of lyrical intimacy. Modest in size, Larghetto sounds almost like an opera aria, anticipating “A Little Song on the Breeze”, a tender duet of the Countess and Susanna from *The Marriage of Figaro*.

Concerto No. 12 (KV 414 in A major) was probably completed earlier than the others – in any case, Mozart was the first to present it at the academy in early 1783. His first Allegro is also characterized by lyrical softness. Andante enhances this mood, filling the music with sincere excitement of poetic feeling (Einstein calls it a “concerto in love”, suggesting that Mozart, willingly or not, reveals his feelings for his wife Constanze; on the other hand, the theme of the second movement refers to the operatic overture of Johann Christian Bach, whose unexpected death in January 1782 deeply shocked Mozart). All the more unexpected is the sound of the finale, filled with perky, primordially Mozartian humor (even the quasi-polyphonic development of one of the themes takes on a humorous and parody character).

Concerto No. 13 (KV 415 in C major) is more ambitious. Emperor Joseph II was present at its performance at the academy on March 23, 1783, and expressed his approval that Mozart used trumpets and timpani, thus giving the concerto a truly “royal” luster. However, surprises are hidden in it at every step: as if on purpose, Mozart fails to satisfy expectations when the soloist enters with a new theme that does not match the solemn and festive tutti. The concerto is distinguished by the typically Mozartian thematic richness, which his contemporary and fellow composer Carl von Dittersdorf “complained” about: “*He does not*

let the listener take a breath: as soon as you feel like experiencing a beautiful musical idea, a new one comes along, displacing the first, and it happens like this all the time”. After the Andante in the spirit of “nocturnal music” of the Salzburg serenades, the finale brings down a new batch of musical surprises on the listener. Its ending sounds especially poetic when “*the merry festival is over, and all the participants go home in silence*”, as musicologist Galina Zhdanova put it.

Concerto No. 14 (KV 449 in E flat major) opens a series of six concertos written over two months, from February to April 1784. Mozart attributed it to the works of “a very special kind”. The winds (two oboes and two French horns) present in the score could be omitted. In spite of the dedication to the amateurish pupil Barbara Ployer, the concerto cannot be described as lightweight. Allegro vivace is full of inner tension, and the intensification of chromaticity in the melody and harmony reveals a spiritual thrill ready to break out. The structure of Andantino is also unusual. It is followed by the finale filled with contrapuntal development.

Concerto No. 15 (KV 450 in B flat major), an unfinished one, completes this set. The presence of a large orchestra (the part of the winds that enter into an independent dialogue with the soloist is especially great) puts it in the category of “solemn” concertos, while the soloist’s part, including the surviving cadenze, is one of the most challenging of the entire Mozart repertoire, demanding the highest virtuosity and technical skills from the pianist. Mozart was just when he referred this concerto to the kind that makes the performer sweat. The introduction of the

soloist in the first movement with a kind of “free fantasy” is already unusual. Andante is also filled with improvisational freedom in the form of variations on the theme of a choral kind. The final Rondo with typical features of “hunting music” can be likened to a portrait aria sung by an active, complex and contradictory hero like Figaro or Don Giovanni, or maybe Mozart himself.

Recorded by Vladimir Krainev together with the Lithuanian Chamber Orchestra and conductor Saulius Sondeckis in Moscow in the 1980s, the series of 27 piano concertos by Wolfgang Amadeus Mozart can be referred to as the culmination of the outstanding pianist’s career (the musicians later performed them in Vilnius and Leningrad). In his youth, Vladimir Krainev gave preference to virtuosic romantic music. Later, works of twentieth century composers, such as Prokofiev, Shostakovich, Hindemith, Bartók, Shchedrin, and Schnittke, prevailed in his programs. On the other hand, the public and critics admired his mastery of “romantic rubato,” a sign of his fundamental commitment to the Neuhaus school. All the more unexpected, even for the artist’s fans, were his Mozartian concert seasons.

Heinrich Neuhaus attributed Mozart to the “divine” composers (as opposed to the “humane” Beethoven). For him, Mozart’s phenomenal gift was *“an example of the highest ability of the human spirit, the ability that cannot be spoken about in words, the one you can only admire and adore bowing your head”*. His son, Stanislav Neuhaus, considered Mozart the most challenging composer to interpret and extremely rarely turned to him. Ever true to the precepts of his great teachers, Vladimir Krainev

revealed the depth hidden behind the light cheerfulness of Mozart’s style. His interpretations are equally far from the superficial gallantry of the “rococo” and the dry restraint of the “harpsichord” sound. A subtle sense of style kept him from excessive romanticizing as well.

Special mention should be made of Krainev’s performance of the first pasticcio concertos. The pianist plays them with a dense, rich sound, without “discounts” for the immature hand of the eleven-year-old composer. On the contrary, he seeks to realize the potential of the true Mozart hidden in this music, revealing the originality of each opus.

What makes the ensemble concertos performed by Krainev with his friends and colleagues Vladimir Viardo and Vladimir Skanavi particularly attractive is, first of all, the harmony of joint music-making and the perfect balance of the sound of four and six hands in dialogue with the orchestra.

The culmination of the concerto series was Mozart’s Viennese opuses, in which the composer’s and pianist’s genius was revealed in its fullness and diversity.

Such a large-scale project could hardly be realized without Saulius Sondeckis. Music journalist Andrei Khripin named him *“the Aristocrat of Music”*. The winner of the Gold Medal of the Conducting Competition of the Herbert von Karajan Foundation (1976) and the Critics’ Prize of the 6th Berlin Biennale (1977), founder and permanent leader of the Lithuanian Chamber Orchestra, which was the leading chamber

orchestra of the USSR in the 1970s and 1980s and received international recognition, Sondeckis possessed a truly unique gift for interpreting Mozart's music.

We only have to regret that the recording of this series was not completed. Alas, Concerto No. 9 (E flat major, KV 271 is the most original of those written in Salzburg), the dramatic concertos in D minor, KV 466 (No. 20) and C minor, KV 491 (No. 24, the latter was recorded by Vladimir Krainev with the Moscow Philharmonic Orchestra conducted by Dmitrij Kitajenko), as well as the late masterpieces KV 488 (No. 23 in A major), KV 503 (No. 25 in C major) and KV 595 (No. 27 in B flat major) were not recorded.

“The main thing about Krainev's talent is his smiley nature, some sort of extraordinary fullness of life”, musicologist Farida Fakhmi wrote in 1977. Indeed, there was something Mozartian in the artistic figure of Vladimir Krainev, in his special gift of communication with the audience, in the impulsive pianistic nature of his interpretations. The twelve piano concertos recorded by him left a bright mark on the domestic and international Mozartiana.

Boris Mukosey



РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ, КАРИНА АБРАМЯН	PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN
РЕМАСТЕРИНГ – НАДЕЖДА РАДУГИНА	REMASTERING – NADEZHDA RADUGINA
ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – ПОЛИНА ДОБРЫШКИНА	EXECUTIVE EDITOR – POLINA DOBRYSHKINA
ДИЗАЙН – ГРИГОРИЙ ЖУКОВ	DESIGN – GRIGORY ZHUKOV
ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ	TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV
ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН	DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

MEL CO 0660

© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2021. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU
ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORIZED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.
LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIYA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.
IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORIZED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.
