

WOLFGANG
AMADEUS

MOZART

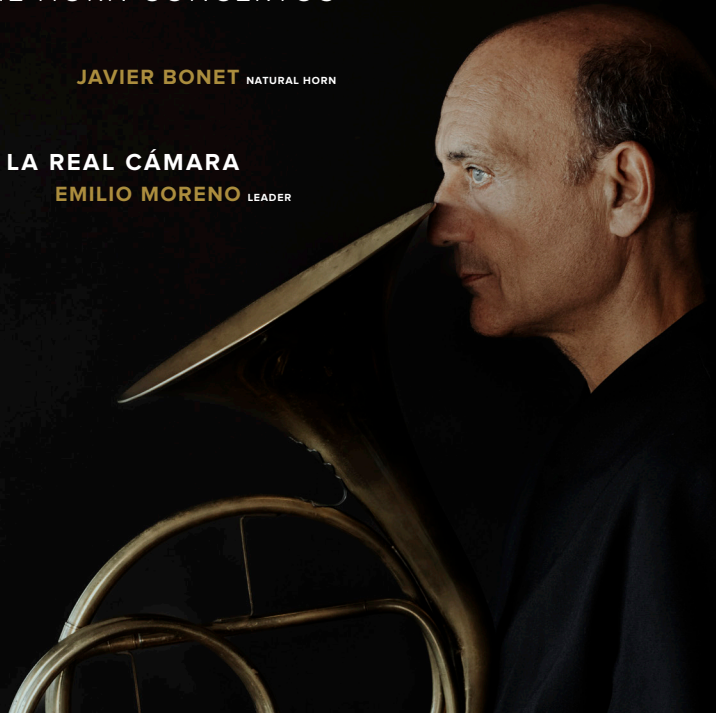
lbs
CLASSICAL

THE HORN CONCERTOS

JAVIER BONET NATURAL HORN

LA REAL CÁMARA

EMILIO MORENO LEADER



*La música és la vida
(i no part d'aquella).*

*Hi ha,
(i hi haurà sempre)
qui s'ha adonat ja
i qui no.*

*Escotar, i no només sentir
amb els oïts ben oberts
I l'ànim disposat.*

JBS

A Javier

La supervivencia de los conciertos de Mozart después de su muerte es la consecuencia de una amistad supuestamente propiciada por Haydn, entre Constanze, la esposa de Mozart y el joven compositor y editor radicado en Offenbach and Main, Johann André. Éste tenía un gran interés en la música de Mozart y estaba igualmente ansioso por asegurar el éxito del negocio editorial que acababa de heredar de su padre por lo que, la oportunidad que se le presentó en 1799 de comprar todos los manuscritos que Mozart había legado a su viuda, parecía demasiado buena como para dejarla pasar de largo. A consecuencia de esto, el 8 de noviembre firmó con Constanze un contrato por el que pagó 2550 florines por la colección de manuscritos, comprometiéndose además a darle a ella cuatro copias gratuitas de todo lo publicado.

Entre estos manuscritos no todos ellos completos, estaban sus conciertos para trompa. Ninguno había sido publicado en vida del compositor y en 1800 André escribe de nuevo a Constanze porque estaba pensando en una edición de su obra completa y estaba preocupado

por los fragmentos extraviados en los manuscritos K417 y K495. Ella le responde el 31 de mayo incluyéndole una lista de algunos fragmentos que todavía tenía en su poder y que estaba dispuesta a vender, y dado que la intención manifiesta de André era la publicación de la obra completa, él se comprometió a comprarlos ya que su interés musical iba más allá de cualquier consideración financiera.

La más antigua de las obras para trompa de la colección de Constanze se compone de unas páginas sueltas de un concierto en Mib Mayor que Mozart había escrito alrededor de Marzo de 1781, en la época en la que el compositor se había trasladado a Viena. La partitura estaba incompleta, no había movimiento lento y la orquestación estaba inacabada por lo que no fue de mucha utilidad para André. En 1856, con ocasión del centenario del centenario del nacimiento de su padre, Carl Thomas Mozart complicó aún más la supervivencia de esta música al recortar las páginas del primer movimiento –un boceto conocido por los estudiosos de Mozart como K370b– y regalarlas como souvenirs. Durante el siglo XX, los musicólogos recopilaron los fragmentos existentes y

aunque todavía faltan algunas compases, y Mozart solo escribió lo que parece ser un boceto que vincula el final de la exposición del movimiento con su recapitulación, lo que se conservó es suficiente para permitir una reconstrucción convincente. Como el Rondó solo parecía carecer de parte de su orquestación, Breitkopf y Härtel publicaron sus bocetos como K371 en su edición completa de las obras de Mozart, y la primera de muchas ediciones posteriores de la partitura fue realizada alrededor de 1909 por el trompista y compositor Henri Kling y una orquestación del mismo en 1937 por Bernhard Paumgartner. Este es el que se ha conocido y tocado tradicionalmente hasta no hace mucho como el Rondó K371. Afortunadamente el descubrimiento de otros 60 compases en 1991, que son claramente parte del mismo movimiento, reveló una pieza que es más espaciosa y elegante de lo que se pensaba anteriormente, y estos se incluyen en la interpretación de esta grabación. Este concierto en dos movimientos se presenta aquí en una versión del musicólogo y pianista Robert Levin como K370b + K371

Muchas de las obras de Mozart para la trompa fueron escritas para ser

interpretadas por su íntimo amigo Joseph Leutgeb, de quién dijo el Mercure de France en 1770 que tenía tal maestría para tocar su instrumento que podía “cantar los adagios con tanta perfección como solamente las más suaves, interesantes y precisas voces eran capaces de hacerlo”. Sin embargo Leutgeb negó tener cualquier conocimiento de este concierto (K371) cuando Constanze se lo mostró por lo que es posible que fuera escrito para Jacob Eisen, el trompista segundo, – trompa del registro grave– en el Teatro Nacional de Viena. Esta parte solista parece ciertamente escrita para las características de alguien especializado en ese tipo de registro y Constanze le comentó a André que la viuda de Eisen tenía alguna música que Mozart le había dado a su marido. Sin embargo en la misma carta, Constanze sugiere que es ella quién tiene el manuscrito del Rondó por lo que existe la posibilidad que la viuda de Eisen estuviera en realidad en posesión de otra obra diferente.

Joseph Leutgeb había sido un amigo de la familia Mozart desde 1763, cuando se mudó a Salzburgo tras un intento fallido de seguir a Haydn en su empleo con la

adinerada familia Esterhazy. En 1777 regresó a Viena, su ciudad natal y el padre de Leopold Mozart escribió a Wolfgang para decirle que Leutgeb había comprado un negocio de quesos en los suburbios “del tamaño de una concha de caracol”. Sin embargo, parece que Leopold estaba siendo involuntariamente involucrado en una artimaña de Leutgeb, tanto para pedirle prestado algo de dinero como para persuadir a Mozart de que le escribiera un concierto. Investigaciones recientes han mostrado que, aunque la familia de la primera esposa de Leutgeb había tenido una tienda de quesos, esta había cerrado mucho antes del regreso del trompista a la ciudad.

Los intentos de Leutgeb de convencer a Wolfgang de escribir un concierto para él no parecen haber tenido éxito hasta que éste compuso el concierto en Mib Mayor K417 en un manuscrito encabezado de la siguiente manera: “Wolfgang Amadé Mozart ha tenido piedad de Leutgeb, asno, buey y tonto, en Viena a 27 de mayo de 1783”. Aunque las conversaciones de Constanze con André sugieren que hubo algunas dudas sobre si ella podía proporcionarle una partitura completa del

concierto, y a pesar de que hoy en día aún faltan partes del manuscrito autógrafo, debe haber recibido suficiente material para poder publicarlo en 1802.

Los manuscritos que Constanze vendió a André incluyen otro fragmento de concierto para trompa en Mi Mayor, en un tipo de papel que se cree datado en 1785 o inicios de 1786. Parece ya desde la orquestación totalmente acabada en la exposición que Mozart pretendía que fuera el más ambicioso de sus conciertos para trompa. Por desgracia la orquestación se interrumpe unos cuantos compases después de la entrada del solista y unos cuantos compases más allá la parte de trompa se detiene en el medio de una frase. Es posible que Mozart continuara la parte del solista en otro pliego de papel que ahora está perdido, pero André no hizo uso de una obra tan incompleta y no fue publicada. También era desconocido para Leutgeb cuando Constanze se lo mostró.

El siguiente concierto completo para trompa de Mozart es el más popular de todos: el K495 en Mib Mayor. Sabemos por el propio catálogo del compositor, que lo

acabó el 26 de Junio de 1786, pero muchas páginas del manuscrito estaban perdidas cuando André estaba preparando su edición. Se piensa que alrededor de 1786 cuando su carrera estaba llegando a su fin, Leutgeb estaba perdiendo su habilidad en el registro agudo y la edición de André da la impresión de haber sido basada en una versión que el trompista arregló para su uso, precisamente para evitar las notas agudas. Una versión más creíble y aparentemente sin cortes apareció poco tiempo después publicada por un editor rival, "Contore delle Arte", y es la que normalmente es usada en las interpretaciones actuales.

Es más que probable que el concierto en Mib Mayor K447 fuera escrito para ser tocado por Leutgeb, ya que Mozart escribe su nombre dos veces en la partitura del Rondó final, encima de los reposos cadenciales con calderón de la orquesta. El manuscrito llegó a las manos de André entre los manuscritos que compró a Constanze y se conserva completo, pero sin embargo su fecha de composición sigue sin estar totalmente clara. Siempre se había pensado que, dado que no aparece en el catálogo que

tanto apreciaba Mozart y que usaba para anotar con detalle cada nueva obra que escribía, debió de haber sido compuesto antes de estrenar dicho catálogo en 1784. Sin embargo, el manuscrito usa un tipo de papel que sólo pudo haber sido utilizado en la época en que compuso Don Giovanni en 1787 por lo que los musicólogos más recientes están ahora de acuerdo en señalar este año o quizás inicios de 1788 como el de su creación.

El último de los conciertos de Mozart que nos queda es el enigmático concierto en Re Mayor K412/386b en dos movimientos. André cuyo profundo interés por la música de Mozart hizo que se le conociera durante el siglo XX como el "padre de las investigaciones sobre Mozart", pensaba que el primer movimiento y el borrador del rondó habían sido compuestos en 1782. A finales del siglo XIX, algunos eruditos decidieron que a pesar de que André estaba en lo cierto en lo referente al primer movimiento, el rondó, por el contrario databa del viernes santo, 6 de Abril de 1787. A raíz del redescubrimiento del manuscrito original en 1977, después de casi treinta años perdido y gracias a los análisis del papel que hizo el musicólogo

británico Alan Tyson, éste pudo revelar que el primer movimiento en realidad fue acabado en 1791. Fue también capaz de demostrar que el segundo movimiento fue bosquejado en el mismo año pero dejado incompleto a la muerte de Mozart y que la versión tradicionalmente interpretada (K514) fue una revisión de su pupilo Franz Süssmayr.

Su primer movimiento es muy breve y tiene menos de la mitad de la duración de los movimientos de apertura del concierto para clarinete contemporáneo, K622 o del concierto para piano en si bemol, K595. La partitura autógrafa de Mozart es notable por la cantidad de veces que tacha sus ideas. Robert Levin ha sugerido que tanto su brevedad como las eliminaciones podrían haber sido para adaptarse a las capacidades técnicas en declive de Leutgeb –quien se retiraría completamente en 1792–, por lo que en su reconstrucción grabada aquí no solo ha completado la orquestación del final, sino que también se han restaurado varias de las supresiones de Mozart para intentar recrear una versión lo más cercana posible a las intenciones originales del compositor.

Como la partitura manuscrita del Rondo de Mozart también incluye continuos comentarios irónicos sobre la música, a menudo a expensas de Leutgeb, se ha incluido una pista adicional en la que se interpreta la misma música, con un actor –Carlo Gianneschi– recitando las observaciones de Mozart en italiano, el idioma original en el que están escritas. También se interpola una cadencia en la que Javier Bonet uno a uno todos los temas de los rondós del resto de los conciertos, ¡una pequeña broma personal de Javier contra Mozart en nombre de todos los trompistas!

John Humphries

Traducción: Javier Bonet



LA TROMPA NATURAL, IDEAS SOBRE TÉCNICA E INTERPRETACIÓN.

El uso de los instrumentos originales, movimiento iniciado a mediados del siglo pasado no es ya una moda pasajera o algo novedoso, sino parte fundamental de nuestra cultura musical y su trascendencia va más allá de la simple recreación nostálgica y/o poética de una partitura.

Las “arcaicas” características técnicas de los instrumentos obligan en muchos casos a los intérpretes a buscar soluciones que aún desembocando en resultados sonoros más aproximados a la realidad histórica no dejan de sorprender al oyente. Los condicionantes son incluso más evidentes en los instrumentos de viento pues su mayor desarrollo en la construcción acentúa más las diferencias a lo largo de su evolución.

La ausencia de llaves o pistones es la principal y más evidente característica en los de viento metal. Cualquier tubo sonoro, cualquier instrumento sin llaves o pistones y especialmente el que nos ocupa, la trompa natural, puede producir lo que conocemos como “*serie armónica*” que no es más que una especie de escala o más bien un arpeggio en el que muchas notas intermedias no existen. Éstas deben de ser obtenidas por el intérprete

con procedimientos “*artificiales*”, de los cuales el más usado es la mayor o menor introducción de la mano derecha en el pabellón. Con este recurso puede modificarse la afinación del sonido desde un semitono hasta tres cuartos de tono, pero esta técnica tiene como inconveniente la modificación de la calidad del sonido, que se vuelve más metálico.

Ahí es donde el instrumentista con mayor compromiso musical, para ser fiel a la idea a transmitir deberá, con otros recursos técnicos más sofisticados y más cercanos a la técnica del canto, tratar de minimizar estas diferencias aprovechando estas peculiaridades tímbricas, únicamente como un efecto tímbrico cuando éste sea apropiado al mensaje musical deseado.

Utilizar con sobriedad e inteligencia musical los colores de los “*sonidos tapados*” en esta búsqueda continua del canto, de la belleza de la frase, de la homogeneidad del sonido es precisamente algo que me transmitió mi profesor Hermann Baumann, quien no olvidemos fue precisamente el primero en grabar esta música con Nikolaus Harnoncourt y su *Concentus Musicus Wien* en 1974. Es esta forma de interpretar con la trompa natural una de las características que define una forma de concebir este instrumento contrapuesta a la que

propugna priorizar únicamente la afinación sobre el discurso musical.

Como cita en sus notas en este mismo trabajo, J. Humphries, los comentarios críticos de la época son muy claros al respecto. El “*Mercur de France*” decía en 1770 a propósito de J. Leutgeb, (dedicatario de esta música) que *“canta los adagios tan perfectamente como la voz más suave, interesante y precisa lo haría”*. La misma prensa especializada de París comentó algunos años más tarde hablando de L. F. Dauprat, profesor de su Conservatorio Superior: *“Interpreta de forma mágica la trompa natural; cuando él toca no hay diferencias entre los sonidos abiertos y los cerrados”*.

He analizado además en profundidad cada uno de los manuscritos o lo que de ellos queda, cada uno de los detalles presentes en las partituras y también aquellos que muchas veces no necesitaban ser anotados por ser parte de un lenguaje cotidiano, algo muy normal en estas piezas dedicadas a la trompa como solista. Una música que siendo bella y única, como todas las del genio de Salzburgo no deja de ser en definitiva música de circunstancias, compromiso o pago de un favor personal, música compuesta sin las pretensiones de otras de sus partituras más relevantes.

Contodo esto en la mente y con la inestimable ayuda de Emilio Moreno y sus enormes conocimientos históricos y estilísticos, he enfocado también la interpretación desde la óptica de los instrumentistas de cuerda que no olvidemos, son junto con los cantantes los auténticos herederos de la verdad en la interpretación historicista. Gracias a todo ello se han atendido muchos detalles como las articulaciones, tipos de ataque (golpes de arco), manera de mantener o no los sonidos y otros muchos anteriormente ignorados en la interpretación con la trompa natural en una versión que en definitiva trata de estar históricamente informada y asentada en el conocimiento profundo de las fuentes, textos y tratados de los intérpretes directamente implicados. Finalmente y como si cada uno de los conciertos fuera inédito, nos hemos abierto a nuevas ideas surgidas espontáneamente que han aportado frescura a una música ya mil veces interpretada.

Si se ha conseguido algo histórico -o al menos interesante- no me corresponde a mí decirlo sino más bien a ti, destinatario último de este proyecto.

Javier Bonet Manrique
Madrid, Marzo de 2025.







The survival of Mozart's horn concertos after his death is the result of a partnership, supposedly encouraged by Haydn, between Mozart's wife Constanze and the young composer-publisher, Johann André of Offenbach am Main. André had a genuine interest in Mozart's music and was also eager to ensure the success of the publishing business which he had recently inherited from his father so the opportunity, in 1799, to buy all the manuscripts which Constanze had been left by the composer must have seemed too good to miss. As a result, on 8 November he and Constanze signed a contract under which André paid 2550 Florins for her collection of Mozart's manuscripts and, in addition, undertook to give Constanze four free copies of each work as it was published.

Among these were the manuscripts, not all of them complete, of Mozart's horn concertos. None of these had been published during the composer's lifetime, and in 1800 André wrote again to Constanze because he anticipated producing a complete edition Mozart's music and was concerned about missing portions of the manuscripts of the horn concertos K417 and K495. Constanze's reply, dated 31

May, included a list of some fragments of horn concertos which she still had for sale and while André was only really interested in publishing complete works, he agreed to buy them as his interest in Mozart's music went well beyond financial considerations.

The earliest of the works for horn in Constanze's collection comprised some pages from a concerto in E flat which Mozart had written around March 1781 at about the time when he moved to Vienna. The score was incomplete: there was no slow movement, and the orchestration was unfinished, and as such, it was of little use to André. In 1856, on the centenary of his father's birth, Carl Thomas Mozart compromised the music's survival further by cutting up the pages of the first movement (a sketch known to Mozart scholars as "K370b") and giving them away as souvenirs. During the twentieth century, musicologists gathered up the surviving fragments, and while a few bars are still missing, and Mozart only ever wrote what appears to be a sketch linking the end of the movement's exposition to its recapitulation, enough survives to allow a convincing reconstruction to be made. As the Rondo appeared just to lack some of its orchestration, Breitkopf and Härtel published

its sketches as K371 in their collected edition of Mozart's works, and the first of many subsequent completions of the score was made around 1909 by the horn player and composer Henri Kling. The discovery of a further 60 bars in 1991, which are demonstrably a part of the same movement, revealed a piece that is more spacious and elegant than was previously thought and these are included in the performance on this recording. This two-movement concerto is performed here in a version by musicologist and pianist Robert Levin as K370b + 371.

Many of Mozart's works for the horn were written to be played by his close friend, Joseph Leutgeb, who was said by the *Mercure de France* in 1770 to be so skilled at playing the instrument that he could "sing an adagio as perfectly as the most mellow, interesting and accurate voice." However, Leutgeb denied all knowledge of this concerto when Constanze showed it to him, so it is possible that Mozart intended it to be played by the Munich horn player Franz Lang – Mozart had been in Munich immediately before he moved to Vienna – or by Jacob Eisen, the second (lower) horn player at the National Theatre in Vienna. The solo part of the concerto certainly seems to have been written for

someone who specialised in the instrument's lower register, and Constanze told André that Eisen's widow had some horn music which Mozart had given to the player. However, in the same letter Constanze suggested that she herself had the manuscript of the Rondo, leaving the possibility that it was written for someone else and that Eisen's widow had a different work in her possession.

Joseph Leutgeb had been a family friend of the Mozarts since 1763 when he moved to Salzburg after a failed attempt to follow Haydn into employment with the wealthy Esterhazy family. In 1777 he returned to Vienna, the city of his birth, and Mozart's father wrote to Wolfgang to say that Leutgeb had bought a cheese business "the size of a snail's shell" in the suburbs. It seems, however, that Leopold was being unwittingly involved in a ruse by Leutgeb both to borrow some money and to persuade Mozart to write a concerto for him: recent research has shown that, while Leutgeb's first wife's family had once owned a cheese shop, it had closed long before the horn player's return to the city. Leutgeb's attempt to persuade Wolfgang to write a horn concerto for him does not seem to have succeeded until he wrote the E flat concerto K417 in a manuscript teasingly

headed, “Wolfgang Amadè Mozart takes pity on Leutgeb, ass, ox and fool, at Vienna 27 May 1783”. While Constanze’s conversations with André suggest that there had been some doubt over whether she could provide him with a complete score of the concerto, and that even though parts of the autograph manuscript are still missing today, he must have received sufficient of it to enable him to publish it in 1802.

The manuscripts which Constanze sold to André included another horn concerto fragment in E major (K494a, Anh.98a) on paper which suggests that it dates from 1785 or early 1786. It appears from the fully scored orchestral exposition that Mozart intended it to be the most ambitious of his horn concertos, but the orchestration fizzles out a few bars after the soloist comes in, and a few bars later the solo part stops in the middle of a phrase. It is possible that Mozart continued the solo line on another sheet of paper which is now lost, but André had no use for so incomplete a work, and he did not publish it. It was also unfamiliar to Leutgeb when Constanze showed it to him.

Mozart’s next completed horn concerto was the most celebrated of them all, K495 in E

flat. We know from the composer’s catalogue of works that he finished composing it on 26 June 1786, but many pages from the manuscript were missing even when André was preparing his edition. It is thought that, by 1786, and with his playing career coming to an end, Leutgeb was losing his high register, and André’s edition looks as though it may have been made from a score which the player had edited to avoid some of the higher notes. Certainly, a more convincing – and seemingly uncut version – of the concerto emerged shortly afterwards from a rival publishing house, *Contore delle Arte*, and it is this which is normally used in performance today and which is recorded here.

It is very likely that the Concerto in E flat, K447, was written for Leutgeb to play as Mozart wrote his name twice above pauses in the score of the finale. The autograph score reached André among the manuscripts which he bought from Constanze, and remains complete today, but the date of its composition is unclear. It was always assumed that, as it does not appear in the catalogue which Mozart valued greatly and used to detail each new work as it was composed, it must have been written before he started the catalogue in 1784. However,

as the manuscript is written on paper which he only used elsewhere when he was writing *Don Giovanni* in 1787, most modern commentators agree that it was composed in the same year or perhaps early in 1788.

Mozart's only remaining horn concerto is the enigmatic two-movement K412/386b in D major. André, whose deep interest in Mozart's music resulted in him being described during the twentieth century as "the father of Mozart research", thought that the first movement and a draft of the rondo were composed in 1782. By the end of the 19th Century, scholars had decided that, while André was right about the first movement, the Rondo dated from Good Friday, 6 April 1787. It was only when Mozart's autograph manuscript reappeared in 1977 after being lost for over thirty years, that it was possible for the British musicologist, Alan Tyson, to study the paper which Mozart used in the manuscript, and to reveal that the first movement was finished in 1791. He was also able to show that the second movement was drafted in the same year but was incomplete when Mozart died, and that the version of the finale traditionally performed (K514) was a completion by Mozart's pupil, Franz

Süssmayr. Its first movement is tiny and is less than half the length of the opening movements of the contemporaneous clarinet concerto, K622, and the B flat piano concerto, K595, and Mozart's autograph score is notable for the number of occasions on which he crosses out his ideas. Robert Levin has suggested that both its brevity and the deletions may have been to accommodate Leutgeb's failing powers – he would retire completely from horn playing in 1792 – so in his reconstruction recorded here, he has not only completed the orchestration of the finale but has restored several of Mozart's deletions to attempt to recreate a version as close as possible to the composer's original intentions.

As Mozart's manuscript score of the Rondo also includes a running commentary on the music, often at Leutgeb's expense, Javier Bonet has included a bonus track in which he performs the same music, with actor Carlo Gianneschi reciting Mozart's remarks. He also interpolates a cadenza in which he introduces one by one the themes from all of Mozart's other horn concertos. He says this is his own joke against Mozart on behalf of all horn players!

John Humphries

The Natural Horn: Thoughts on Technique and Performance

The use of period instruments, a movement which began in the middle of the past century, is no longer a passing fad or something novel. Rather, it represents a fundamental part of our musical culture whose importance goes far beyond the simple nostalgic or poetic recreation of a score.

The “archaic” technical characteristics of period instruments often force performers to seek solutions that, while resulting in a sound closer to historical reality, often surprise the listener. Technical constraints are even more evident in wind instruments, given that the significant evolution in their construction has accentuated the differences that emerged over the course of their development.

In brass instruments, the absence of valves or pistons is the main and most obvious characteristic. Any resonant tube, any instrument without valves or pistons, and in particular the natural horn, can produce what we know as the “harmonic series,” which is simply a kind of scale, or rather an arpeggio, in which many intermediate notes do not exist. These must be obtained by

the performer using “artificial” procedures, the most common of which is the greater or lesser insertion of the right hand into the bell. With this technique, pitch can be changed from a semitone to three-quarters of a tone, with the unfortunate consequence that this also changes the quality of the sound, making it more brassy.

It is here where a performer with a great commitment to musicality, so as to be faithful to the message being conveyed, must try to minimize these differences using other, sophisticated technical resources more in line with vocal technique. The unusual timbral qualities, then, should be exploited as an effect only when appropriate to the musical idea conveyed by a particular phrase.

Using the colours of the “stopped sounds” with care and musical intelligence, in a continuous search for a singing quality, for beauty in the musical phrase and for homogeneity of sound, is precisely what my teacher Hermann Baumann transmitted to me. Let us not forget that he was the first to record this music with Nikolaus Harnoncourt and his *Concentus Musicus Wien* in 1974. This manner of playing the natural horn is one of the defining characteristics of a

conception of the instrument which stands in sharp contrast to that which prioritises intonation over musical discourse.

As J. Humphries mentions in his notes on this very work, the comments of the time were very clear on the matter. The “Mercure de France” stated in 1770 regarding J. Leutgeb (to whom the music is dedicated) that *“he sings the adagios as perfectly as the smoothest, most interesting and most precise voice would.”* The same specialised press of Paris commented some years later, referring to L. F. Dauprat, professor at the city’s Conservatoire Supérieur: *“He plays the natural horn magically; when he plays there are no differences between the open and stopped sounds.”*

I have also analysed in depth each of the manuscript scores - or what remains of them - and the details in the scores, as well as those that did not need to be written down because they formed part of a common language, something which was normal in pieces featuring the horn as a solo instrument. Like all pieces by the genius of Salzburg, this music is beautiful and unique, but at the same time, it is born of circumstances, out of commitments or as payment for personal favours, composed

without the pretensions of other more important scores.

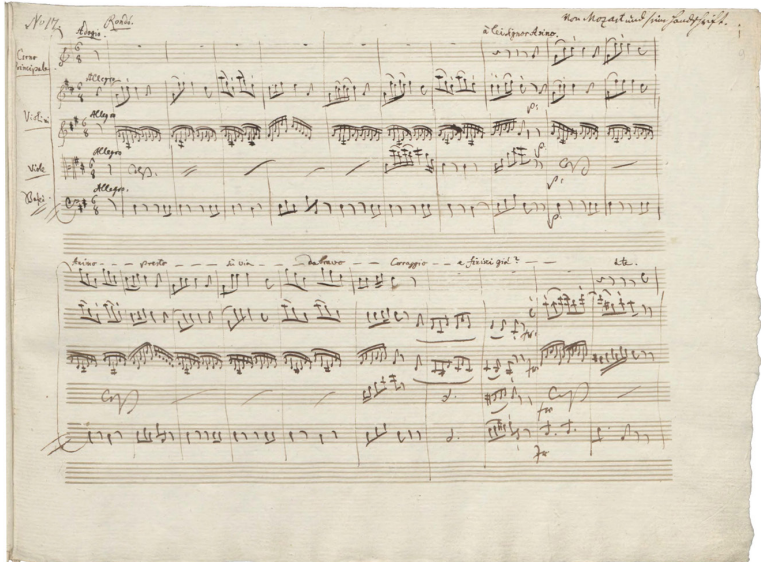
With all this in mind, and with the invaluable help of Emilio Moreno and his enormous historical and stylistic knowledge, I have also approached this performance from the perspective of string players, who, together with singers, are the true heirs of authenticity in historically informed performance. In doing so, many details have been taken into consideration, such as articulations, types of attack (bow strokes), ways of sustaining or not sustaining sounds, and many other ideas previously overlooked in natural horn performances, in a historically informed version based on a thorough knowledge of the sources, texts and theoretical writings of the original performers involved. Finally, approaching the concertos as if they were yet unpublished, we have opened ourselves to new ideas that have brought freshness to music that has been performed a thousand times over.

Whether we have achieved something historic - or at least interesting - is not for me to say, but rather for you, the ultimate recipient of this project, to decide.

Javier Bonet Manrique

Madrid, March 2025

English translation: Kristin Johnson



A lei signor assino...Animo...Presto...Sù via...Da Bravo...Coraggio...È Finisci già...À te...
 Bestia...Oh che stonatura...Ahi...Ohimé...Bravo poveretto...Oh, Secatta di coglioni...Oh Dio che velocità...
 Ah che mi fai ridere...Ajuto...Respira un poco...Avanti avanti... Questo poi va al meglio...
 E non finisce nemmeno...Ah porco infame...Oh come sei grazioso... Carino...Asinino...
 Ah ah ah respira...Ma intoni almeno una cazzo...Ahi.. Ohimé...Ah ah ah, bravo e viva...
**(*) Cosa suoni?...Questo è il Rondò...Ma fai una cadenza seria!...Questo è il quarto?...
 Il terzo?...Il secondo?...Ecco, così va meglio...(*)**
 E vieni a secarme per la quarta...E Dio sea benedetto per l'ultima volta...Ah termina ti prego...
 Oh maledetto, anche bravura...Bravo...Trillo da beccore...Finisci...
 Grazia al ciel... Basta, basta!

Tu turno, señor asno...Ánimo...Rápido...Vamos, adelante...Muy bien...Coraje...¿Y ya terminas?... Para ti... Bestia...Oh, ¡qué desafinación!...¡Ay!... ¡Ay de mí!... Bravo, pobrecillo... Oh, qué fastidio de cojones...

Oh Dios, qué velocidad...Ah, que me haces reír... ¡Ayuda!...

Respira un poco...Adelante, adelante... Esto al menos va mejor...Y ni siquiera termina...

Ah, cerdo infame...Oh, qué gracioso eres... Lindo...Asnito...Ja ja ja, respira...

Pero afina al menos una, joder... ¡Ay!... ¡Ay de mí!... Ja ja ja, bravo, ¡viva!...

**(*)¿Qué tocas?...¡Esto es el rondó!...¡Pero toca una cadencia seria!...¡Esto es el cuarto!...
¡El tercero!...¡El segundo!...¡Ahí está, así va mejor! (*)**

Y vienes a atormentarme por cuarta vez...Y Dios sea bendito por última vez...

Ah, termina, te lo ruego...Oh, maldito, Oh, maldito, ¿también tienes habilidad?...

Bravo...Trino de cabra...Termina...

Gracias al cielo...¡Basta, basta!

Over to you, Mr. Donkey...Move along... Quick...Come on...Bravo...Courage...Finished already?...

Your turn now...You beast...Oh, how out of tune!...Oh no!...Oh dear!...Bravo, you poor thing...

Oh, what a pain in the balls...My Lord, how fast...Ah, you make me laugh...Help!...

Take a breath...Go on, go on... This is a little better...And yet it doesn't end...Ah, you vile pig...

Oh, you are so funny...My dear...little donkey...Ha ha ha, breathe...But play at least one in tune, you prick...

Oh no!...Oh dear!...Ha ha ha, bravo, hooray!

(*) What are you playing?...This is the rondo!...But play a serious cadenza!...This is the fourth!...The third!...The second!...There it is, that's better! (*)

There you go again, torturing me for a fourth time...and thank God, the last time...Ah, finish now,

I beg you...Oh, damn you, you're talented...Bravo...A trill like a goat bleating...Finished...

Thank heavens...Enough, enough!

(*) Respuesta (imaginada) de Mozart a la cadencia irónica del solista (*)

(*) Mozart's (imagined) answer to the soloist's ironic cadence (*)

La Real Cámara

Violin 1

Emilio Moreno, Sonia Benavent, Cecilia Clares, Carlos Gallifa, Ignacio Ramal

Violin 2

Sergio Suárez, Beatriz Amezáa, Irene Martínez, Álvaro Muñoz

Viola

Antonio Clares, Lola Fernández, Remei Silvestre

Cello

Antoine Ladrette, Mar Bonet

Bass

Alberto Jara

Oboe

Rodrigo Gutiérrez, Miriam Jorde

Clarinet

Eduardo Raimundo, Carlos Cerrada

Bassoon

Marta Calvo, Meritxell Ferrer

Horn

Pedro Blanco, David Paul-Smith

Production

Mónica Hernández Totland

Agradecimientos

Nuestro más profundo agradecimiento a la **COMUNIDAD DE MADRID** por su valioso aporte económico sin el cual este proyecto no hubiera sido posible y al **Conservatorio de Getafe** y a su equipo directivo por su amabilidad y disposición durante la grabación de este CD. A **Kristin Johnson** por su traducciones al inglés y a **John Humphries** por su sabias notas al contenido. Un agradecimiento especial a **Carlo Gianneschi** por dar vida a la voz de Mozart.

A **Paco Moya** por su fino oído e infinita paciencia durante las sesiones de grabación y edición y sobre todo a todos y cada uno de los componentes de **LA REAL CÁMARA** por su dedicación, exquisita preparación previa y buen ánimo durante esos largos días de trabajo que propiciaron un ambiente de trabajo idílico.

Acknowledgments

We would like to express our sincere appreciation to the **COMUNIDAD DE MADRID** for their generous financial support, without which this project would not have been possible and to the **Getafe Conservatory** and its management team for their kindness and support throughout the recording of this CD. We extend our gratitude to **Kristin Johnson** for her English translations and to **John Humphries** for his insightful notes on the content. A special mention to **Carlo Gianneschi** for bringing Mozart's voice to life. Special thanks to **Paco Moya** for his keen ear and endless patience during the recording and edition sessions and, of course, we are particularly grateful to each and every member of **LA REAL CÁMARA** for their dedication, meticulous preparation and positive attitude, all of which created an ideal atmosphere during those long days of recording.

Recording venue: Auditorio Conservatorio Getafe · 10-12 July 2024

Music Producer: Paco Moya · **Sound engineer:** Cheluis Salmerón

Mixing & Mastering: Iberia Studio · **Liner notes:** John Humphries

Photographer: Carmen Hache · **IBS Producer:** Gloria Medina

© 2025 Copyright: IBS Artist · N°Cat: IBS32025 | DL GR 501-2025

CD total time 73:22



WOLFGANG AMADEUS

MOZART

THE HORN CONCERTOS

JAVIER BONET NATURAL HORN

LA REAL CÁMARA

EMILIO MORENO LEADER

lbs
CLASSICAL



Concerto in E-flat Major, K370b + K371 (1781)

- | | |
|---------------------------|------|
| [1] I. [Allegro] | 5:26 |
| [2] II. Rondeau (allegro) | 5:28 |

Concerto in E-flat Major, K417 (1783)

- | | |
|--------------------|------|
| [3] I. [Allegro] | 6:31 |
| [4] II. [Andante] | 3:10 |
| [5] III. [Allegro] | 3:49 |

Concerto in E-flat Major, K495 (1786)

- | | |
|-----------------------------|------|
| [6] I. [Allegro maestoso] | 8:06 |
| [7] II. [Andante cantabile] | 4:08 |
| [8] III. [Rondo] | 3:59 |

Concerto per il corno solo in E-flat Major, K447 (1787)

- | | |
|------------------------------|------|
| [9] I. Allegro | 7:13 |
| [10] II. Romanza (Larghetto) | 4:09 |
| [11] III. Allegro | 3:53 |

Concerto per il corno solo in D Major, K412/386b (1791)

- | | |
|--------------------------|------|
| [12] I. [Allegro] | 4:54 |
| [13] II. Rondó (Allegro) | 4:00 |

Concerto a corno principale in E Major, K494a (1786)

- | | |
|-------------------------|------|
| [14] Allegro (fragment) | 3:12 |
|-------------------------|------|

Rondó Allegro in D Major, K386b

(with italian text)

- | | |
|----------------------|------|
| [15] Rondo (Allegro) | 4:00 |
|----------------------|------|

* Mozart's voice: Carlo Gianneschi