

PRODUCTION USA



MOZART
Keyboard Music
Vol.4

Kristian Bezuidenhout
fortepiano

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)
Keyboard Music Vol.4

1		Fantasia in D minor, K. 397 (1782)	5'24
		<i>leading attacca into:</i>	
		Sonata in D major, K. 311 (1777)	[16'32]
2		Allegro con spirito	4'40
3		Andante con espressione	5'36
4		Rondeau: Allegro	6'16
		Prelude & Fugue in C major, K. 394 (1782)	[9'52]
5		Adagio	4'59
6		Fugue	4'53
		12 Variations on 'Je suis Lindor' in E flat Major, K. 354 (1778)	[17'04]
7		Theme: Allegretto	1'15
8		Variation I	1'03
9		Variation II	1'03
10		Variation III	1'20
11		Variation IV	1'25
12		Variation V	0'58
13		Variation VI	1'01
14		Variation VII	1'14
15		Variation VIII	1'29
16		Variation IX	1'42
17		Variation X	0'34
18		Variation XI	0'36
19		Variation XII	2'01
20		Allegretto	1'25
		Sonata in G major, K. 283 (1774)	[16'31]
21		Allegro	5'49
22		Andante	6'28
23		Presto	4'15
24		Fantasia in D minor, K. 397	5'39
		(final bars completed by August Eberhard MÜLLER)	

Kristian Bezuidenhout, fortepiano

Paul McNulty, Divisov, Czech Republic, 2009;
 after Anton Walter & Sohn, Vienna, 1805.
 From the collection of Alexander Skeaping
 Unequal temperament, A = 430

To hear and watch Kristian Bezuidenhout discuss the music and the instrument heard on this recording, please visit:
<http://www.youtube.com/user/harmoniamundivideo>.

We associate Mozart very closely with the keyboard, as did his contemporaries. From his infancy Wolfgang was noted as a gifted prodigy whose abilities to improvise at the harpsichord (even with a handkerchief placed over his hands) were recorded in the annals of the Royal Society of London, following numerous demonstrations of the young man's talents during a visit to the British capital city in 1764-5. It comes as something of a shock, therefore, to learn in an anonymous report of a visit he subsequently made to Munich in the winter-spring of 1774-5, that he was not especially comfortable on the fortepiano. According to this report, what he lacked at this stage, compared to the composer Ignaz von Beecke (who also performed on this occasion) was a command of subtle gradations of volume and balance that could be achieved on this touch-sensitive instrument, which he may well have been meeting for the first time in his life – for there is no evidence surviving to suggest that there were fortepianos available in his native Salzburg before 1780.

The **G major sonata, K.283** dates from about the same time as the encounter with Beecke and the fortepiano, and it is of no small importance that the autograph manuscript of the sonata (today kept in the University Library in Krakow, Poland) is full of dynamic and other markings, clearly indicating that Mozart had a touch-sensitive keyboard in mind. Its expressive slow movement absolutely requires the fine-grained contrasts of dynamic that a fortepiano can provide, and the fact that its most crucial harmonic and structural moments are precisely timed to coincide with shifts of dynamic level are perhaps a clue that Mozart had very swiftly realised the expressive potential of the fortepiano and had learned to exploit his discovery immediately and effectively. The fortepiano's ability to convey a striking range of textures, articulations and

register contrasts as well as shifts of dynamic (all in close succession, if need be), is displayed right from the outset of the sonata, whose first page includes examples of all these effects. The intimate scale of the G major sonata is apparent throughout, although it leaps off the page a little more demonstratively in the Presto finale. Its character depends explicitly on the fortepiano's neatness of sound, the tone being produced with sparkling immediacy by the light hammer action and clearing just as immediately, allowing the textures to speak with crystal clarity across all the octave registers.

Dating from perhaps 1782 is the **D minor Fantasia, K.397**. No autograph manuscript of this work is currently known – in fact, the earliest surviving source is a print dating from 1804, in which the piece is entitled 'Fantaisie d'Introduction', and left incomplete on an inviting dominant 7th chord. In a Leipzig edition of 1806, the work had been completed with a rather brusque and miniature coda by August Eberhard Müller. But Mozart would surely not have ended the piece thus. To judge from his famous C minor Fantasia, K.475 (1785) he might have returned to the opening gestures (exploiting the rich bass tones of the fortepiano) and engineered either a close in the home key of D minor, either as a free-standing work, or, more likely, given the title of the print, as an introduction to a more substantial work in the same key. No such work in D minor (excepting the Piano Concerto, K.466, not written until three years later) exists though, and the Fantasia remains something of a mystery.

The Fantasia is an expressive tour de force, mixing together lyrical melody and declamatory rhetoric in a style clearly influenced by the *empfindsamkeit* of Carl Phillip Emmanuel Bach.

Foremost in Mozart's expressive arsenal are poignant melodic dissonances, dramatic silences and interruptions of the prevailing flow by sudden virtuosic flourishes, perfectly-timed chromatic harmonies that regulate the scheme of tension and release, and a general unpredictability in the flow of ideas (including in the playful major-key section towards the end).

Written at Mannheim in October-November 1777, the **D major Sonata, K.311** remains one of the best-known of Mozart's solo works. In some ways it is a companion piece to the C major Sonata, K.309, composed specifically for the daughter of the Mannheim Kapellmeister, Carl Cannabich, K.311 lacks a dedicatee, however. We are especially fortunate that the autograph manuscript of the work still survives (like that of K.283, in Krakow), for it allows us an insight into editorial contexts for Mozart's early published works. Comparing the autograph with the first edition, produced by the Heina firm in Paris in about 1782, we can see just how careless engravers sometimes were with musical texts (and consequently, how important it is properly to research textual traditions for Mozart's music when performing it). There are numerous discrepancies and inconsistencies regarding slurring, articulation marks and placement of dynamics – to say nothing of the actual pitches (some of which are clearly wrong in the first movement).

The sonata begins with a 'call to attention' that became very familiar to Mozart from listening to the famous Mannheim court orchestra during his stay there in the autumn of 1777. In numerous respects, the first movement in particular borrows from orchestrally-inspired textures: it would be a relatively easy task to orchestrate the first movement of the sonata, in fact, factoring in several of the common fingerprints that characterise the Mannheim style. (Incidentally, talking

of the companion C major sonata, K.309, Leopold Mozart specifically referred to the fact that the piece had obviously been composed in Mannheim.) One other feature of Mannheim practice that rubbed off on the impressionable Mozart was a certain fluidity in the sequence of themes. In the first movement, the main theme does not come back at the expected point in the recapitulation, but is substantially delayed, so as to function instead as a closing pattern – a novelty that has attracted the attention of many commentators. The Mannheim style exploited cantabile melody-writing too, and Mozart loses no opportunity to illustrate his command of this feature in the central Andante con espressione. Here everything is in a finely honed graceful lyrical idiom, its secondary theme (entering after a brief chordal interruption) being of a remarkably luminescent cast. Dynamic contrast is crucial to the effect, and it is not for nothing that Mozart marks the closing right-hand octave figure *pianissimo* – requiring the utmost judgement and technical control from the player. A sparkling gigue-like finale rounds off the sonata, introducing a playful engagement with contrasting registers and with alternating legato and staccato articulations that was not so much explored in the earlier movements and which gives to this Rondeau a significance in the context of the whole work that rises above the stereotypically lightweight role accorded to it in any contemporary sonatas. At the same time, it is absolutely clear that its composer had already developed a tremendous flair for things theatrical: the succession of themes and figurations is brilliantly timed, and would perfectly complement characters tripping across the operatic stage.

On 20 April 1782 Mozart wrote to his sister about his excitement upon discovering the fugal

works of Bach and Handel in the musical collection of Baron Gottfried van Swieten in Vienna (one of Mozart's most ardent patrons). He also enclosed a **Prelude and Fugue, K.394**, noting that the fugue was marked *Andante maestoso*, and must not be taken too quickly. The autograph sadly no longer survives, though a preliminary sketch is known. Already in its counterstatement, the Prelude is adjusting to the world of imitative counterpoint, to be explored much more fully in the ensuing three-part fugue. But it is contrast writ large, rather than the contrasting effects of unified material) that Mozart is exploring at this stage. Rapid cascades across the whole span of his 5-octave Anton Walter fortepiano; strange chord successions; wide separation of the hands; hand-crossing; expressive syncopations; fluidity of time-signature; interruptions of one tempo by another; completely diffuse textures – these constitute the Prelude, though in fact, they are characteristics of the Fantasia, and perhaps the work would be more aptly described as a 'Fantasia and Fugue.' The Fugue itself brings more of a sense of order to bear (indeed, in context, it is absolutely necessary after the dissolution enacted in the preceding Prelude). Through the opening three entries of the subject one glimpses the wisdom of performing Mozart on a fortepiano, for textures that look rather cramped on the page shine through with the utmost clarity on an instrument of this type. Mozart designs his counterthemes with purposeful application of appoggiatura dissonances (dissonances that are leapt onto, rather than prepared) on the semiquaver value – and that is where the greater clarity of tone from a fortepiano pays dividends, for it enables every strand of the pellucid counterpoint to be clearly heard against its neighbours. (And perhaps that is also one reason why he insisted on the *Andante maestoso* tempo.) During the

course of the fugue we experience Mozart's mastery of invertible counterpoint and two outbreaks of *stretto* marking out the larger structure. But equally, there is an accommodation of the fugal texture to more up-to-date classical norms of harmony and phrasing, for Mozart's rediscovery of the work of Bach and Handel was no mere imitation, but a recasting for his own time.

Mozart's twelve **Variations on 'Je suis Lindor'** from Antoine-Laurent Baudron's comedy, *Le Barbier de Seville* were completed in Paris in spring 1778. As usual with Mozart's variations, the handling of the original theme is remarkably inventive, taking us on a journey with the thematic and textural potential of the simple song. Each variation retains the binary structure, the length and the harmonic flow of the original, but introduces its own 'point of view', like characters commenting on a situation from different perspectives. Frequently Mozart introduces a characteristic feature against an echo of the original theme, as if adapting it to new circumstances or surroundings. This soon takes the innocent song into unfamiliar territory, as for instance in variation 3, whose dotted figures and roulades are faintly reminiscent of the pomposity of the baroque French Ouverture. Other highlights in this quite masterly demonstration of unlikely possibilities include the paired variations 5 and 6, with broken octave writing alternately in right hand and left, and the mock-funereal E-flat-minor variation 9. Mozart ends his excursion with a pair of variations featuring virtuosic tremolando figures and a gentle return to a restatement of the original theme – as if all the previous activity had been just a dream.

– JOHN IRVING

Pour nous, comme pour ses contemporains, le nom de Mozart est étroitement associé au clavier. Les dons exceptionnels de cet enfant prodige (capable d'improviser sans voir le clavier caché sous une serviette) firent l'objet d'un article dans les annales de la Royal Society de Londres, après plusieurs démonstrations des talents du jeune Wolfgang lors d'un séjour dans la capitale britannique en 1764-1765. Quel choc, alors, de lire dans un compte-rendu anonyme du passage du jeune homme à Munich, une dizaine d'années plus tard, qu'il n'était pas particulièrement à l'aise au pianoforte. Face au compositeur Ignaz von Beecke (qui s'était également produit lors de la même occasion), Mozart ne maîtrisait pas encore les subtiles gradations de volume et d'équilibre de cet instrument si sensible au toucher. Mais c'était peut-être sa première rencontre avec l'instrument : aucun document connu ne vient étayer la thèse de la présence de pianofortes à Salzbourg avant 1780.

La **Sonate en sol majeur, K.283** est peu ou prou contemporaine de la rencontre avec Beecke et le pianoforte. Dans le manuscrit autographe (conservé en Pologne, à la bibliothèque de l'université de Cracovie), la présence de nombreuses indications de nuances et autres est révélatrice : à l'évidence, Mozart avait composé cette sonate pour un clavier « sensible ». En effet, seul un pianoforte offre les subtils contrastes dynamiques que demande l'expressivité du mouvement lent. Et si les passages harmoniques et structurels les plus délicats coïncident exactement avec des changements de dynamique, peut-être faut-il y voir une preuve que Mozart, ayant très vite réalisé le potentiel expressif du nouvel instrument, en exploitait immédiatement tous les effets. Dès la première page de cette sonate, le pianoforte montre sa capacité à exprimer une incroyable palette de

textures, d'articulations, de contrastes de registres et de changements dynamiques (le cas échéant, en succession rapide). Toute la sonate est assez intime, même si elle se fait un peu plus démonstrative dans le Presto final. Son caractère dépend explicitement des caractéristiques sonores du pianoforte : produit par une mécanique très directe et légère, le son disparaît immédiatement, permettant ainsi une clarté cristalline dans tous les registres.

La **Fantaisie en ré mineur, K.397** pourrait dater de 1782. Aucun manuscrit autographe de l'œuvre n'ayant été retrouvé, la source d'information la plus ancienne est une édition de 1804, intitulée « Fantaisie d'Introduction ». L'œuvre est néanmoins inachevée et se termine en suspens sur un accord de 7^{ème} de dominante. Une édition ultérieure, parue à Leipzig en 1806, est pourvue d'une petite coda plutôt abrupte de August Eberhard Müller. Mozart n'aurait certainement pas terminé de cette manière. Sur la base de la célèbre Fantaisie en do mineur, K.475 (1785), il serait possible d'envisager qu'il aurait probablement repris des éléments initiaux pour exploiter la richesse des basses du pianoforte et conçu une conclusion dans la tonalité de départ (ré mineur), soit comme un mouvement indépendant, soit (et plus probablement, étant donné le titre) comme introduction à une œuvre de plus grande envergure, dans la même tonalité. Mais à l'exception du concerto pour piano, K.466 – composé trois ans plus tard ! – il n'existe aucune trace de composition en ré mineur au catalogue. La Fantaisie garde donc tout son mystère.

Véritable tour de force expressif, l'œuvre combine mélodie lyrique et rhétorique déclamatoire dans un style très nettement influencé par l'*Empfindsamkeit* chère à Carl Phillip Emmanuel Bach. Parmi tous les moyens expressifs à sa disposition, Mozart a une certaine prédilection pour les émouvantes dissonances

mélodiques, les silences lourds d'intentions et l'interruption du cours mélodique des choses par de soudains passages virtuoses, des chromatismes arrivant juste à point pour réguler l'enchaînement des tensions et des détentes, et, de manière générale, une certaine imprévisibilité dans le cours des idées (y compris dans l'espièglerie du passage en majeur vers la fin).

Composée à Mannheim en octobre-novembre 1777, la **Sonate en ré majeur, K.311** est une des pièces pour piano les plus connues de Mozart. C'est en quelque sorte le pendant de la Sonate en do majeur, K.309, composée expressément pour la fille du maître de chapelle de Mannheim, Carl Cannabich. Mais K.311 n'a pas de dédicataire. Le manuscrit autographe (conservé à Cracovie, comme celui de K.283) éclaire les pratiques éditoriales concernant les premières publications de Mozart. La comparaison du manuscrit et de la première édition, réalisée par la maison Heina à Paris vers 1782, fait apparaître la négligence des graveurs envers les textes musicaux (et, par voie de conséquence, l'importance d'une recherche exhaustive sur les sources dès qu'il s'agit de Mozart). Contradictions et incohérences abondent dans les indications de liaisons, d'articulations et les emplacements des nuances, pour ne rien dire des erreurs de notes dans le texte musical (en particulier dans le premier mouvement).

La sonate débute sur un motif d'« appel à l'attention » dont Mozart avait pris l'habitude à l'écoute du célèbre orchestre de la cour de Mannheim, où il séjourna à l'automne 1777. À bien des égards, le premier mouvement s'inspire de textures orchestrales. Il serait même assez facile de l'orchestrer en intégrant plusieurs éléments caractéristiques de l'école de Mannheim. (Pour apporter de l'eau à notre moulin, notons que Léopold Mozart, à propos de la sonate en do

majeur, K.309, fait spécifiquement référence au fait que la pièce a été composée à Mannheim.) Un autre élément typique de ce style fit certainement forte impression sur Mozart : la succession fluide des différents thèmes. Dans le premier mouvement, le thème principal ne revient pas au moment attendu dans la réexposition. Longtemps retardé, il fait alors office de motif conclusif : une nouveauté qui n'échappa pas aux commentateurs de l'époque. L'école de Mannheim se caractérise aussi par l'écriture mélodique cantabile, et Mozart ne perd aucune occasion de montrer sa parfaite maîtrise du genre dans le mouvement médian *Andante con espressione*. Là, tout n'est que grâce et raffinement lyrique. Le thème secondaire (introduit après une brève interruption d'accords) est remarquablement lumineux. Le contraste dynamique est absolument essentiel, et ce n'est pas pour rien que Mozart indique *pianissimo* le motif final en octaves à la main droite. L'interprète doit montrer tout son discernement artistique et une parfaite maîtrise technique. Le jeu de contrastes de registres et d'alternance des articulations legato et staccato, peu exploité dans les autres mouvements, élève le pétillant Rondeau final (aux allures de gigue) au dessus du rôle léger stéréotypé auquel il est généralement cantonné à l'époque. Parallèlement, il est indéniable que le compositeur a déjà développé d'exceptionnelles qualités dramatiques : l'impeccable succession des thèmes et motifs conviendrait parfaitement à des personnages virevoltant sur la scène de l'opéra.

Dans une lettre à sa sœur, en date du 20 avril 1782, Mozart évoque sa découverte enthousiaste des fugues de Bach et de Haendel dans la bibliothèque musicale viennoise du Baron Gottfried van Swieten (un de ses plus fervents mécènes). Le **Prélude et Fugue (K.394)** accompagnait la lettre, et une note soulignait que la fugue était notée *Andante maestoso*,

et ne devait donc pas être jouée trop vite. L'autographe (dont on ne connaît qu'une esquisse préliminaire) a malheureusement disparu. Dès le contre-sujet, le Prélude se plie au contrepoint en imitation, exploré ensuite en détail dans la fugue à trois voix. Ici, Mozart travaille d'abord la notion de contraste (avec un grand C) plutôt que les possibles effets de contraste d'un matériau unifié. Cascades de traits sur toute l'étendue du clavier (5 octaves) du piano-forte d'Anton Walter ; étranges successions d'accords ; grand écart de registre entre les deux mains ; croisements des mains ; syncopes expressives ; fluidité des changements de mesure ; interruptions d'un tempo par un autre ; textures extrêmement diffuses : ces éléments constituant du Prélude sont tellement caractéristiques d'une Fantaisie que l'œuvre mériterait l'appellation de « Fantaisie et Fugue. » La Fugue proprement dite semble beaucoup plus ordonnée (une nécessité dans le contexte, après les excès du Prélude). Les trois premières entrées du sujet prouvent l'intérêt du piano-forte : les textures qui semblent très confuses sur la page s'expriment avec la plus grande clarté sur l'instrument. Mozart élabore ses contre-thèmes en utilisant sciemment les dissonances d'appoggiatures (introduites directement, plutôt que préparées) sur la double croche. Les qualités sonores du piano-forte prennent alors leur plein effet : la clarté du timbre et de l'attaque permet d'entendre avec une extrême précision chaque ligne de ce contrepoint limpide. (Serait-ce une des raisons de la recommandation du tempo *Andante maestoso* ?) Au cours de la fugue, Mozart révèle sa maîtrise du contrepoint inversé et présente deux instances de strettas délimitant la structure globale. Parallèlement, il accommode la structure de la fugue aux normes classiques (donc « modernes » pour son époque) de l'harmonie et du phrasé.

La redécouverte de l'œuvre de Bach et de Haendel ne signifiait pas se contenter d'en donner une imitation, mais la refondre au goût du jour.

Les douze **Variations sur « Je suis Lindor »**, air extrait de la comédie d'Antoine-Laurent Baudron, *Le Barbier de Séville*, furent achevées à Paris, au printemps 1778. Comme toujours dans les variations mozartiennes, le thème original est traité avec une remarquable richesse d'invention, exploitant le potentiel thématique et structurel de cet air tout simple. Chaque variation conserve la structure binaire, la longueur et le déroulement harmonique du thème, mais présente son propre « point de vue », tels des personnages offrant à chaque fois une nouvelle perspective sur la situation. Mozart introduit souvent un motif caractéristique en regard d'un écho du thème original, comme s'il l'adaptait à de nouvelles circonstances ou à un autre contexte. Le procédé ne tarde pas à propulser la petite mélodie vers des horizons inconnus, comme dans la variation 3, dont les rythmes pointés et les roulades rappellent de loin la pompe de l'ouverture baroque « à la française ». Dans cette éblouissante démonstration du possible et de l'impossible, signalons en particulier l'alternance main droite main gauche de l'écriture en octaves brisés dans les variations appariées 5 et 6, et la fausse variation « funèbre » en mi bémol mineur (variation 9). Mozart conclut son parcours sur deux variations riches en *tremolando* virtuoses suivies d'un paisible retour au thème originel, comme si tout n'avait été qu'un rêve.

– JOHN IRVING

Traduction : Geneviève Bégou

Wir sehen in Mozart einen Meister des Klaviers, und das war schon zu seinen Lebzeiten so. Von früher Kindheit an wurde Wolfgang als ein hochbegabtes Wunderkind wahrgenommen, über dessen Improvisationstalent auf dem Cembalo (selbst wenn seine Hände mit einem Taschentuch bedeckt waren) in den Jahrbüchern der Royal Society of London berichtet wurde, nachdem der Knabe während seines Aufenthalts in der englischen Hauptstadt im Jahr 1764–65 zahlreiche Proben seines Könnens gegeben hatte. Umso befremdlicher ist es, im Bericht eines anonymen Verfassers über einen späteren Aufenthalt in München im Winter/Frühjahr 1774–75 zu lesen, sein Können auf dem Pianoforte sei nicht überragend. Was ihm diesem Bericht zufolge im Vergleich zu dem Komponisten Ignaz von Beecke (der ebenfalls bei der Veranstaltung auftrat) fehlte, war die Fähigkeit zu fein nuancierten Stärkegraden und zur klanglichen Ausgewogenheit, die man auf diesem Instrument mit seiner leichten Ansprache hervorbringen konnte, es ist aber gut möglich, dass er dort zum ersten Mal in seinem Leben mit einem solchen Instrument in Berührung kam, denn es sind in seiner Vaterstadt Salzburg vor 1780 keine Hammerklaviere bezeugt.

Die **G-dur-Sonate KV 283** entstand etwa zu der Zeit seiner Begegnung mit dem Pianoforte, und es ist bezeichnend, dass das Autograph der Sonate (das heute in der Universitätsbibliothek Krakau in Polen verwahrt wird) eine Fülle von dynamischen Zeichen und anderen Vortragsangaben enthält, aus denen hervorgeht, dass Mozart ein Tasteninstrument mit leichter Ansprache im Sinn hatte. Im expressiven lang-samen Satz sind die fein abgestuften dynamischen Kontraste, die ein Pianoforte zu bieten hat, unverzichtbar, und die Tatsache, dass die entscheidenden Stellen des harmonischen Geschehens so angelegt sind, dass sie

mit Wechseln der Tonstärke-grade zusammenfallen, könnte ein Hinweis darauf sein, dass Mozart sehr schnell die Möglichkeiten des Hammerklaviers für die Ausdrucksgestaltung erkannt und gelernt hatte, sich seine Entdeckung unmittelbar und wirkungsvoll zunutze zu machen. Die eindrucksvolle Vielfalt der Möglichkeiten variabler Texturen, differenzierter Artikulation, kontrastierender Klangregister wie auch der dynamischen Schattierung, die das Pianoforte bietet (alles, wenn nötig, in raschem Wechsel), wird uns in der Sonate von Anfang an vor Augen geführt, und schon die erste Seite enthält Beispiele aller dieser Effekte. Der intime Charakter der G-dur-Sonate ist durchgehend erkennbar, im Presto-Finale aber wird er etwas nachdrücklicher betont. Die Sonate ist in ihrem Charakter ausdrücklich auf die Klarheit des Klangs bei der Ausführung auf dem Pianoforte hin angelegt, dessen leichtgängige Mechanik bewirkt, dass der Ton mit spritziger Unmittelbarkeit entsteht und ebenso unmittelbar verklingt, so dass die Texturen in allen Oktavregistern klar und durchsichtig erklingen.

Die **d-moll-Fantasie KV 397** dürfte um das Jahr 1782 entstanden sein. Von einem Autograph des Werks ist gegenwärtig nichts bekannt – die älteste erhaltene Quelle ist ein Druck von 1804; das Stück trägt dort die Überschrift „Fantaisie d'Introduction“ und bricht unvollendet mit einem aufreizenden Dominantseptakkord ab. In einer Leipziger Ausgabe von 1806 ist das Werk mit einigen wenigen abrupten Schlusstakten versehen, die August Eberhard Müller hinzugefügt hat. Mozart hätte die Komposition aber sicherlich nicht so enden lassen. Seiner berühmten d-moll-Fantasie KV 475 (1785) nach zu urteilen, wäre denkbar, dass er zu den Motiven der Eröffnung zurückgekehrt wäre (die das klangvolle Bassregister des Hammerklaviers gestalterisch auskosten) und

einen Schluss in der Grundtonart d-moll herbeigeführt hätte, sei es als ein in sich abgeschlossenes Werk oder aber, und das ist angesichts des Titels dieses Drucks wahrscheinlicher, als Einleitung zu einem gewichtigeren Werk in der gleichen Tonart. Doch ein solches Werk in d-moll (mit Ausnahme des Klavierkonzertes KV 466, das erst drei Jahre später entstand) gibt es nicht, und die Fantasie bleibt einigermaßen rätselhaft.

Die Fantasie ist eine Glanzleistung expressiver Gestaltung, die lyrische Melodien mit deklamatorischer Rhetorik vermischt in einem Stil, der deutlich den Einfluss der Empfindsamkeit Carl Philipp Emanuel Bachs erkennen lässt. Unter den von Mozart bevorzugten Mitteln der Ausdrucksgestaltung sind eindringliche dissonante Melodietöne zu nennen, dramatische Pausen und plötzliche virtuose Floskeln, die das Gleichmaß des musikalischen Geschehens unterbrechen, exakt platzierte chromatische gefärbte Harmonien als strukturbildende Elemente im Schema der harmonischen Spannung und Entspannung und insgesamt eine gewisse Unvorhersehbarkeit im Strom der musikalischen Einfälle (ein Beispiel ist der ausgelassen-verspielte Abschnitt in der Durtonart gegen Ende).

Die **Sonate D-dur KV 311**, die Mozart im Oktober-November 1777 in Mannheim schrieb, ist bis heute eines seiner bekanntesten Werke für Soloklavier. In mancher Hinsicht ist sie ein Schwesterwerk der C-dur-Sonate KV 309, die er ausdrücklich für die Tochter des Mannheimer Kapellmeisters Carl Cannabich komponiert hat, doch ist KV 311 niemandem gewidmet. Wir können uns glücklich schätzen, dass das Autograph des Werkes erhalten ist (es ist wie das von KV 283 in Krakau archiviert), denn es gestattet uns interessante Einblicke in verlegerisches Arbeiten

zu der Zeit, als die ersten Werke Mozarts im Druck erschienen. Wenn man das Autograph mit der um 1782 von der Firma Heina in Paris gedruckten Erstausgabe vergleicht, kann man sehen, wie wenig sorgfältig Notenstecher zuweilen mit Notentexten umgingen (und wie wichtig es deshalb ist, gründliche Vergleiche der überlieferten Notentexte anzustellen, wenn man die Musik Mozarts aufführt). Man stößt auf zahlreiche Widersprüche und Ungereimtheiten bei den Legatobögen, den Artikulationsanweisungen und der Anbringung der dynamischen Zeichen – ganz zu schweigen von den tatsächlichen Tönhöhen (von denen einige im ersten Satz eindeutig falsch sind).

Die Sonate beginnt mit einer „Vorhang-auf-Gebärde“, die Mozart während seines Aufenthalts in Mannheim im Herbst 1777 der berühmten Mannheimer Hofkapelle abgeschaut hatte und auf die er in der Folge häufig zurückgriff. In vielfacher Hinsicht macht insbesondere der erste Satz Anleihen bei orchesterspezifischen Klangstrukturen: es wäre in der Tat keine sehr schwierige Aufgabe, den ersten Satz der Sonate zu orchestrieren, da die Komposition bereits einige der für den Mannheimer Stil typischen Merkmale aufweist. (Übrigens hat Leopold Mozart in seinen Ausführungen über die Schwestersonate in C-dur KV 309 ausdrücklich darauf hingewiesen, dass das Stück offensichtlich in Mannheim komponiert worden ist.) Ein anderes Merkmal des Mannheimer Stils, das auf den für neue Eindrücke empfänglichen Mozart abfärbte, war eine gewisse Flüchtigkeit in der Abfolge der Themen. Im ersten Satz kehrt das Hauptthema nicht an der erwarteten Stelle in der Reprise wieder, vielmehr wird seine Wiederkehr lange hinausgezögert und für die Coda aufgespart – eine Neuerung, von der viele Rezensenten einiges Aufhebens gemacht haben. Der Mannheimer Stil zeichnete sich

auch durch kantable Melodik aus, und Mozart lässt im Mittelsatz keine Gelegenheit aus, sein diesbezügliches Können unter Beweis zu stellen. In diesem Satz ist alles ein anmutiges Spiel in einem mit großer Finesse ausgefeilten lyrischen Idiom, und das Seitenthema (das nach einem kurzen akkordischen Zwischenspiel einsetzt), ist von bemerkenswerter Leuchtkraft. Die dynamischen Kontraste sind entscheidend für die schöne Wirkung, und nicht umsonst hat Mozart den Oktavtriller in der rechten Hand am Schluss mit der Anweisung *pianissimo* versehen – was vom Pianisten ein Höchstmaß an Urteilsvermögen und spieltechnischem Können verlangt. Ein spritziges gigueartiges Finale rundet die Sonate ab; es kommt als ein spielerischer Schlagabtausch daher mit gegensätzlichen Klangregistern und einer Artikulation, die zwischen Legato- und Staccatospiel wechselt, Stilmitteln, von denen in den vorausgehenden Sätzen nicht im gleichen Maß Gebrauch gemacht worden ist, die aber diesem Rondeau innerhalb des Werksganzen ein Gewicht verleihen, das es über die in den zeitgenössischen Sonaten sonst übliche Leichtgewichtigkeit hinaushebt. Gleichzeitig ist völlig klar, dass der Komponist bereits ein kolossales Gespür für das Theatralische entwickelt hatte: die Themen und Figurationen setzen stets genau im richtigen Moment ein, und so, wie sie aufeinanderfolgen, würden sie aufs Schönste das Spiel von Darstellern ergänzen, die über die Opernbühne tänzeln.

In einem Brief an seine Schwester vom 20. April 1782 schrieb Mozart, wie erregend es für ihn war, in der Musiksammlung des Barons Gottfried van Swieten in Wien (einem der rührigsten Gönner Mozarts) die Fugen von Bach und Händel zu entdecken. Er legte auch ein **Präludium und Fuge (KV 394)** bei und wies darauf hin, dass die Fuge die

Vortragsbezeichnung *Andante maestoso* trage und nicht zu schnell gespielt werden dürfe. Das Autograph ist leider nicht erhalten, aber es gibt eine Skizze der Vorarbeiten. Schon mit seinem Gegen Thema stellt sich das Präludium auf die Stilmittel des imitierenden Kontrapunkts ein, die in der nachfolgenden dreistimmigen Fuge umfassender ausgeschöpft werden. Aber es ist der Kontrast als Bauprinzip (er begnügt sich nicht mit den Kontrastwirkungen eines einheitlichen motivischen Materials), den Mozart in dieser Phase seiner Entwicklung zum Gegenstand seiner Arbeit macht. Schnelle Läufe über die ganze Breite des fünf Oktaven umfassenden Anton-Walter-Hammerklaviers; ungewöhnliche Akkordfolgen; weit auseinanderliegende Hände; Ineinandergreifen der Hände; ausdrucksstarke Synkopierungen; wechselnde Taktvorzeichnungen; Einschübe in anderen Tempi; völlig unscharfe Texturen – das sind Merkmale des Präludiums, wie sie eigentlich typisch für die Fantasie sind, und vielleicht sollte man das Werk besser als „Fantasie und Fuge“ bezeichnen. In der Fuge selbst geht es geordneter zu (und das ist in diesem Fall auch absolut notwendig nach den Auflösungserscheinungen im vorausgehenden Präludium). Im Verlauf der drei Themeneinsätze der Eröffnung bekommt man einen kleinen Eindruck davon, wie sinnvoll es ist, Mozart auf einem Pianoforte zu spielen, denn Texturen, die auf dem Papier einen reichlich verwinkelten Eindruck machen, treten auf einem Instrument wie diesem mit schönster Klarheit hervor. Mozart stattet seine Gegenstimmen mit wohl-gesetzten Vorhaltdissonanzen (eher Dissonanzen durch einen Intervallsprung als vorbereitete Dissonanzen) von der Dauer einer Sechzehntelnote aus – und hier zählt sich die größere Klarheit des Tons bei einem Hammerklavier wirklich aus, denn so hebt sich jede

Linie des durchsichtigen Kontrapunkts deutlich von den benachbarten Linien ab. (Und es könnte dies auch ein Grund dafür sein, dass er auf der Tempobezeichnung *Andante maestoso* bestand.) Im Verlauf der Fuge erleben wir Mozart als einen Meister des mehrfachen Kontrapunkts mit zwei Abschnitten in Engführung, die die Gesamtstruktur gliedern. Dabei wird aber die Fugenstruktur den moderneren, in der Klassik gebräuchlichen Mustern der Harmonik und der Phrasierung angeglichen, denn Mozarts Wiederentdeckung des Schaffens von Bach und Händel war keine bloße Nachahmung, sondern Umformung nach den Maßstäben seiner Zeit.

Seine **zwölf Variationen über „Je suis Lindor“**, ein Thema, das der Bühnenmusik von Antoine Laurent Baudron zu *Le barbier de Séville* entnommen ist, hat Mozart im Frühjahr 1778 vollendet. Wie immer in seinen Variationen behandelt Mozart das Originalthema mit bemerkenswertem Einfallsreichtum und nimmt uns mit auf einen Streifzug durch das thematische und satztechnische Potential der einfachen Liedform. Jede Variation hält an der Zweiteiligkeit, der Länge und dem harmonischen Fluss des Originals fest, bringt aber ihre eigene Betrachtungsweise ins Spiel, als würden Personen eine Situation aus unterschiedlichen Blickwinkeln kommentieren. Häufig führt Mozart ein Stilmerkmal ein, das er den erneut anklingenden Originalthemen entgegensetzt, wie um es neuen Bedingungen oder einer neuen Umgebung anzupassen. Dadurch gerät das harmlose Lied auf ungewohntes Gelände, beispielsweise in der 3. Variation, deren punktierte Figuren und Rouladen von fern an den Pomp der französischen Ouvertüre des Barock erinnern. Weitere Glanzpunkte dieser wirklich meisterhaften Vorführung abwegiger Möglichkeiten sind die paarweise behandelten Variationen 5 und

6 mit arpeggierten Oktavgängen abwechselnd in der rechten und der linken Hand und die komisch-düstere es-moll-Variation Nr.9. Mozart beendet seinen Streifzug mit einem Variationenpaar, dessen Gestaltungsmerkmal virtuose Tremolando-Figuren sind mit einer behutsamen Wiederholung des Originalthemas – als sei das ganze vorausgehende Treiben nur ein Traum gewesen.

– JOHN IRVING

Übersetzung Heidi Fritz



Kristian Bezuidenhout

was born in South Africa in 1979. He began his studies in Australia as a modern pianist with Rebecca Penneys and completed them in the USA at the Eastman School of Music, where he explored early keyboards, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with

Malcolm Bilson, and continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. He now lives in London. He first gained international recognition at the age of 21 after winning the prestigious first prize as well as the audience prize in the Bruges Fortepiano Competition.

Bezuidenhout is a frequent guest artist with all of the principal period ensembles and orchestras of Europe, often assuming the role of guest director, and he collaborates regularly with many of today's most celebrated artists.

Bezuidenhout now divides his time between concerto, recital and chamber-music engagements, appearing in the most prestigious European and American early-music festivals and at many of the world's important concert halls.

He is a guest professor at the Schola Cantorum (Basel) and the Eastman School of Music (Rochester, New York) and he is Artistic Advisor for the Constellation Center, Cambridge, Massachusetts. He was awarded the Erwin Bodky Prize in 2007.

His recordings for harmonia mundi have garnered consistently brilliant reviews. Volume 1 of his ongoing cycle of Mozart's keyboard works was awarded a Caecilia Prize; Volume 3 a Diapason d'Or Arte and a Preis der Deutschen Schallplattenkritik, while his recording of Schumann's *Dichterliebe* with Mark Padmore won an Edison Award.

'The finest living exponent of the intimate and infinitely versatile fortepiano.' – THE HERALD, Scotland

Kristian Bezuidenhout est né en Afrique du Sud en 1979. Après avoir étudié en Australie, puis aux États-Unis, à l'Eastman School of Music, il réside aujourd'hui à Londres. Il étudie d'abord le piano auprès de Rebecca Penneys, puis s'intéresse aux claviers anciens et travaille le clavecin avec Arthur Haas, le pianoforte avec Malcolm Bilson, le continuo et l'interprétation avec Paul O'Dette. Il se fait remarquer à 21 ans en remportant le premier prix et le prix du public au Concours de Bruges.

Artiste invité de presque tous les grands ensembles et orchestres européens de musique ancienne, K. Bezuidenhout endosse souvent le rôle de chef. Il est le partenaire régulier de prestigieux artistes de la scène actuelle.

Le concerto, le récital et la musique de chambre se disputent son temps. Il se produit dans les grands festivals de musique ancienne d'Europe et d'Amérique, et dans les plus belles salles de concert du monde.

Professeur invité à la Schola Cantorum (Bâle) et à l'Eastman School of Music (Rochester, New York), il est aussi conseiller artistique au Constellation Center de Cambridge, Massachusetts. Il a reçu le Prix Erwin Bodky en 2007.

Ses enregistrements pour harmonia mundi recueillent d'excellentes critiques. Le Volume 1 du cycle (en cours) consacré aux œuvres pour clavier de Mozart a reçu le Prix Caecilia et le Volume 3, un Diapason d'Or Arte. Un Edison Award a récompensé sa version des *Dichterliebe* de Schumann, avec Mark Padmore.

« Bezuidenhout s'impose comme un des interprètes les plus inspirés du répertoire classique et romantique sur pianos historiques. » – LES ÉCHOS

www.kristianbezuidenhout.com

Kristian Bezuidenhout, 1979 in Südafrika geboren, studierte zu-nächst in Australien und später an der Eastman School of Music in den Vereinigten Staaten. Er lebt derzeit in London. Nachdem er anfangs bei Rebecca Penneys modernes Klavier studiert hatte, fing er an, sich auch für alte Tasteninstrumente zu interessieren und studierte Cembalo bei Arthur Haas, Hammerklavier bei Malcolm Bilson sowie Generalbassspiel und historische Aufführungspraxis bei Paul O'Dette. Internationale Aufmerksamkeit zog er auf sich, als er im Alter von 21 Jahren den renommierten ersten Preis wie auch den Publikumspreis des Hammerklavierwettbewerbs von Brügge gewann.

Bezuidenhout gastiert häufig bei den wichtigen Originalklangensembles und -orchestern Europas und übernimmt dort vielfach auch die Aufgaben des Konzertmeisters. Er tritt regelmäßig mit den berühmtesten Künstlern unserer Zeit auf.

Bezuidenhout ist als Konzertsolist, Pianist in Recitals und Kammermusikpartner gleichermaßen gefragt und tritt bei den bedeutendsten Alte-Musik-Festivals Europas und Amerikas und in den renommiertesten Konzertsälen der Welt auf.

Er ist Gastprofessor an der Schola Cantorum (Basel) und an der Eastman School of Music (Rochester, New York) sowie künstlerischer Berater des Constellation Center Cambridge, Massachusetts. Im Jahr 2007 erhielt er den Erwin Bodky Prize.

Seine Einspielungen für harmonia mundi erhalten durchweg hervorragende Kritiken. Volume 1 des laufenden Projekts seines Zyklus der Klavierwerke von Mozart ist mit einem Caecilia Prize, Volume 3 mit einem Diapason d'Or Arte ausgezeichnet worden, seine Einspielung von Schumanns *Dichterliebe* mit Mark Padmore erhielt einen Edison Award.

“Jede einzelne Folge dieser Gesamtaufnahme aller Mozart'schen Klavierkompositionen (hier ist es die dritte) zeigt uns überraschende Seiten des scheinbar Bekannten.”

– PREIS DER DEUTSCHEN SCHALLPLATTENKRITIK

Kristian Bezuidenhout - DISCOGRAPHY

Also available for download / Disponible également en téléchargement



W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol. 1
Sonatas K.533/494 & 570
Fantasia K.475
Variations on
'Unser dummer Pöbel
meint' K.455
CD HMU 907497



W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol. 2
Sonatas K.330 & 457
Adagio K.540
Rondos K.485 & 511
CD HMU 907498



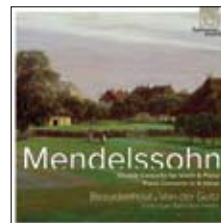
W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol. 3
Sonatas K.332 & 333
Fantasia K.396
Variations on 'Ein Weib
ist das Herrlichste Ding'
CD HMU 907499



W. A. MOZART
Sonatas for fortepiano and violin
K.454, K.379/373a, K.296
Six Variations on 'Au bord
d'une fontaine' K.360/374b
with Petra Müllejan, violin
CD HMU 907494



R. SCHUMANN
Dichterliebe op. 48
Liederkreis op. 24
+ FRANZ LACHNER
5 Songs from 'Sängerfahrt' op. 33
with Mark Padmore, tenor
CD HMU 907521



F. MENDELSSOHN
Double Concerto for Violin & Piano
Piano Concerto in A minor
with Gottfried Von der Goltz
Freiburger Barockorchester
CD HMC 902082



ACKNOWLEDGEMENTS

Photos: Marco Borggreve

All texts and translations © harmonia mundi usa

© ©2012 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded October 2011 at Air Studios, Lyndhurst Hall, London, England.

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Piano tuning: Simon Neal

Producer: Robina G. Young

harmoniamundi.com