

PRODUCTION USA



MOZART
Keyboard Music
Vols. 5 & 6

Kristian Bezuidenhout
fortepiano

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Keyboard Music

Vol.5

CD 1

69'07

- | | | |
|---|---|----------------|
| | Sonata in A major, K. 331 (1783) | [23'44] |
| 1 | I. Andante grazioso (Theme & Variations) | 14'19 |
| 2 | II. Menuetto – Trio | 5'59 |
| 3 | III. Alla turca. Allegretto | 3'24 |
| 4 | 6 Variations on “Salve tu, Domine” in F major, K. 398 (1784) | 8'10 |
| 5 | Romanze in A-flat major, K. Anh. 205 (undated) | 5'06 |
| 6 | 12 Variations in B-flat major, K. 500 (1786) | 10'41 |
| | Sonata in C major, K. 309 (1777) | [21'26] |
| 7 | I. Allegro con spirito | 8'47 |
| 8 | II. Andante, un poco adagio | 6'10 |
| 9 | III. Rondeau: Allegretto grazioso | 6'28 |

Vol.6

CD 2

72'39

- | | | |
|---|--|----------------|
| 1 | 12 Variations on “Ah, vous dirai-je Maman” in C major, K. 265 (1778/81) | 13'19 |
| | Sonata in E-flat major, K. 282 (1775) | [14'21] |
| 2 | I. Adagio | 7'10 |
| 3 | II. Menuetto 1 – Menuetto 2 | 4'03 |
| 4 | III. Allegro | 3'07 |
| 5 | Adagio in F major, K. Anh. 206a [A 65] (1772) © Neal Zaslaw | 9'08 |
| | Sonata in B-flat major, K. 281 (1775) | [18'25] |
| 6 | I. Allegro | 6'55 |
| 7 | II. Andante amoroso | 6'16 |
| 8 | III. Rondeau: Allegro | 5'14 |
| 9 | 12 Variations on “La belle Française” in E-flat major, K. 353 (1778/81) | 17'01 |

Kristian Bezuidenhout fortepiano

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

First published in Paris as one of the *Trois Sonates pour le clavicin* issued by Franz Joseph Heina in 1782 or thereabouts, Mozart's **C-major Sonata, K.309** is a truly remarkable work. It is relatively rare that one can claim a composition to be a turning-point in Mozart's career, but K.309 is justifiably a 'watershed' in the development of his keyboard style, and intertwines two fascinating stories. In October 1777, Mozart encountered the Augsburg piano manufacturer, Johann Andreas Stein (one of the greatest makers of the later 18th century) and tried one of his fortepianos. He wrote to his father on 17 October in the most enthusiastic terms:

I shall begin at once with Stein's pianofortes. Before I had seen any of his make, Spah's claviers had always been my favourites. But now I much prefer Stein's, for they damp ever so much better than the Regensburg instruments. When I strike hard, I can keep my finger on the note or raise it, but the sound ceases the moment I have produced it. In whatever way I touch the keys, the sound is always even... His instruments have this special advantage over others in that they are made with escape action. Only one maker in a hundred bothers about this. But without an escapement it is impossible to avoid jangling and vibration after the note is struck. When you touch the keys, the hammers fall back again the moment after they have struck the strings, whether you hold down the keys or release them... also, the device [i.e., the damper] which you work with your knee is better on his than on other instruments. I have only to touch it and it works; and when you shift your knee the slightest bit, you do not hear the least reverberation...

From this moment flowed a realization that a truly expressive style of keyboard-playing now lay within Mozart's grasp, one that was to bear rich fruit in a torrent of keyboard works that flowed from his pen almost continuously until the end of his life. Mozart's encounter with Stein's fortepiano is clearly reflected in the idiomatic style of keyboard-writing found in K.309, composed during November and early December 1777 for his pupil, Rosa Cannabich, daughter of the Mannheim Kapellmeister, Christian

Cannabich. So powerful was this circumstance, that Mozart was compelled to document its evolution (and Rosa's progress with it) in a succession of letters to his father, for instance commenting on his conception of the central *Andante un poco adagio*:

The Andante will give us most trouble, for it is full of expression and must be played accurately and with the exact shades of forte and piano, precisely as they are marked... [14 November]; [Rosa] played the whole of my sonata – excellently. The Andante (which must not be taken too quickly) she plays with the utmost expression [6 December].

The implication here is that it is possible on such an instrument as Stein's to express subtleties of dynamic contrast, articulation and shading. Never before in Mozart's solo-keyboard works had these dimensions been so discerningly marked as in K.309, and it is clear from Mozart's letters that the experience of Stein's fortepiano combined with Rosa's evident refinement as a keyboard-player opened up for him a dimension of colour that was previously unimagined in his keyboard-writing (principally for the harpsichord up to this point). At the opposite end of the range is the strongly 'orchestral' sound that inhabits K.309's outer movements. The very opening motif of the sonata, along with much of the exposition and development materials are quite obviously inspired by the sound of the famous Mannheim orchestra that was ringing in his ears in autumn 1777 while a resident at the Court. In several places, Mozart translates into keyboard terms orchestral effects that were the staple of the exciting orchestral repertoire of this 'army of generals' (as the English musical writer, Charles Burney described the Mannheim band). A particularly memorable example characterizes the finale, where right-hand octave tremolos twice intrude, imitating an energetic string texture frequently found in symphonies of the Mannheim composers. This translation of a local style was not lost on Mozart's father who wrote to Wolfgang praising K.309 on 11 December: 'Nannerl plays your whole sonata excellently and with great expression... Your sonata is a strange composition. It has in it something of the artificial Mannheim style, but so very little that your own good style is not spoilt thereby.'

The **Romanze in A-flat, K.Anh.205** has a curious history. Not included in any of the Breitkopf & Härtel catalogues, nor in either of their attempts at a complete Mozart edition (1806; 1877), it was originally published by Mollo in Vienna in 1802

and again by Kühnel (later to become Edition Peters) in Leipzig in 1807. Neither Mozart's widow, nor his son were able to verify its authenticity in correspondence with Breitkopf & Härtel during the early 19th century, and this rather charming 6/8 piece (whose title and key are both exceptionally rare in Mozart's œuvre) has generally been relegated to the category of 'spurious works' in the Mozart literature. Recent attempts within Mozart scholarship to account for the Romanze include suggestions that it was a piano transcription of a work originally in B-flat and intended for piano and four wind instruments, of which the first 35 bars (a sonata exposition) are authentic and the remainder a completion by a later hand – possibly Maximilian von Stadler, who was responsible for completing several of Mozart's other works after his death. The original piano-and-winds work, however, has never been convincingly traced.

The **Sonata K.331 in A major** is another intimate work. Like its close companions, K.330 in C and K.332 in F (recorded in vols. 2 and 3 of this series, respectively), it was perhaps conceived for use in Mozart's teaching in the years immediately following his removal to Vienna. Certainly it is not difficult to imagine the delicate variation set, starting *Andante grazioso*, that opens the sonata (uniquely for Mozart) in the context of a lesson in a drawing room. One by one, different perspectives on the original theme are developed in successive variations, simultaneously exploring contrasting facets of keyboard technique, including octaves in variation 3, crossed hands in variation 4, and alternations of legato and staccato in variation 5. The variations come to a fast and furious ending whose cadential profile, E–A, is immediately reprised in reverse (A–E in octaves) at the start of the Menuetto. Here Mozart teases us with irregular phrase-lengths: altogether the first section of the minuet is 18 bars long (itself unusual), divided 10+8 bars, further subdivided 4+6 / 2+2+2+2. Or should that first 10 bars be 4+1+3+2? And does bar 5 belong to the first phrase, or the second (or perhaps it stands alone)? The ambiguity is delicious. Again, one could imagine this as a demonstration-piece in a lesson, showing an advanced pupil how these bars might be interpreted and conveyed differently to different effect each time through subtleties of articulation and phrase-shaping. Hand-crossing returns in the Trio, as do octave passages, which also characterize large stretches of one of Mozart's most famous finales, the Rondo "Alla Turca". Imitating the fearsome marching Janissary *avant garde* of invading Ottoman armies, the "Alla Turca" is a remarkable instance of Mozart's foregrounding of *sound* over structure. While the rondo structure of alternating episodes is

perfectly sensible and coherent in thematic and tonal terms, the structure is subordinate to the use of *sound in itself* as a signifier of something extra-musical. Here, jangling bells of the Janissaries are memorably captured in the chord-and-grace-note textures of the Coda, which, incidentally, require no added bells and drums ('special effects' stops increasingly added to Viennese keyboard-instruments around the end of the century) in order to work to splendid effect!

Giovanni Paisiello's opera, *I filosofi immaginari* is the source of *Salve tu Domine*, upon which Mozart's **Six Variations in F, K.398** are based. Paisiello's opera was performed in Vienna in May 1781, and it is entirely possible that the variations began life as an improvisation around the theme of the Act I Aria. Mozart notes in a letter of 29 March 1783 that he had performed the variations in a concert the previous week. At first retaining the phrase-outline of the theme, Mozart explores textures including right-hand semiquaver divisions and a quite remarkable passage where the hands alternately jump across registers in individual semiquaver values (and if one begins to understand here what Beethoven may have meant by describing Mozart's playing as 'choppy', then it is worth remembering that Beethoven incorporated very similar textures into his own late piano sonatas some forty years after this piece!). Paisiello's harmonic structure has become but a distant memory by variation 4, concluding with an Adagio cadenza, leading into a variation founded on extended trills, linked by a second cadenza into a final variation featuring rapid triplets in contrary motion, a third cadenza, and a concluding deferential nod towards Paisiello's original theme.

By contrast, the gavotte-like theme that serves as the basis for the **Twelve Variations in B-flat, K.500**, has not so far been identified. Perhaps Mozart was the author. All we know is that the variations were composed for the Viennese music publisher, Franz Anton Hoffmeister in September 1786. In both substance and style, these variations are far simpler in conception overall than those of *Salve tu Domine*, with the original thematic shape and phrasing broadly retained throughout a quite diverse collection of figurative keyboard adventures, at first decorating mainly in the right hand, but becoming increasingly idiosyncratic in tone as the variations proceed. Remarkable moments include the wonderful *Minore* (variation 7), which has a gloriously chromatic outburst of counterpoint just after the double-bar (a foretaste of the *Minore* variation of the G-major Variations for piano duet, K.501); and the fact that in the final variation, Mozart completely abandons the gavotte in favour of a courante in 3/8 (though the original gavotte is restated at the end).

Keyboard Music, Vol.6

We are fortunate that the autograph manuscript of Mozart's first complete set of six solo keyboard sonatas survives (in the University Library of Kraków, Poland), for it gives us extraordinary insight into the evolution of his keyboard-style in the mid-1770s. The works follow on in sequence, some works starting on the same page as another had been finished, and there are significant alterations here and there to the precise details of notation, demonstrating that this was Mozart's composing score, not a fair copy carried out afterwards. The manuscript is notable for the degree of performance-indications of one kind or another (dynamics, staccatos, slurrings, and so on), which suggest a very particular approach to sound and which ideally require a touch-sensitive instrument such as a fortepiano for their realization.

Among these early sonatas are K.281 in B-flat and K.282 in E-flat. Both were composed during the early spring of 1775 yet are quite diverse in style. The **B-flat-major Sonata, K.281** begins with a statement and answer structure, the answer (at the lower octave) being not quite in symmetry with the opening statement, for its cadence is at one and the same time an arrival (tonally) and a departure (in theme and texture). The diversity of phrase-lengths as well as themes in the first section is quite telling: whereas Haydn (who had written a good number of solo-keyboard sonatas by this date) would comfortably derive an entire exposition from just a single figure, Mozart saturates the first section with a multitude of material. The secondary theme is especially remarkable for its developmental character, the underlying coherence being easier felt than described, but having something to do with a consistent 5-semiquaver upbeat length. The development section 'proper', as so often in Mozart, adds more new material than it develops old; it falls into two main sections, the first of which cadences abruptly, introducing a G-minor region. The *Andante amoroso* slow movement is one of the most carefully notated among the early sonatas in respect of dynamic contrast. A sonata-form, its recapitulation (from bar 59) gracefully decorates the opening theme, surrounding the cascading scale descents with meandering semiquavers. Mozart's concluding Rondo is in the metre of a Gavotte, beginning from the half-bar, though this momentum is frequently interrupted by alternative scansions (sometimes reinforced by *forte* and *piano* alternations on the second dominant seventh chord). Towards the end is a rather novel texture involving a protracted trill on the dominant note, F, at first pitched an octave above the main theme in the left hand, then immediately inverted, an octave below, now in the left hand.

The **Sonata K.282 in E-flat** is altogether different. Although its first movement is in a clear sonata-form, it is marked Adagio (unusual in the extreme for the opening of a solo sonata, unless it is an introduction to a regular Allegro). It is as highly expressive as the *Andante amoroso* of K.281, with subtly-placed dynamic contrasts enhancing shifts of register or texture, showing that Mozart's compositional craft was increasingly marked by careful alignment of different facets in the service of a unified expression. For instance, as early as bar 8 he introduces over a pedal F a cadential figure moving harmonically on every semiquaver (albeit within a slow pace), and highlights this extraordinary shift from a pattern of chord-change on the crotchet beat or slower by a distinctive *piano* mark. Some bars later a change of register and texture introducing a florid closing theme is marked *forte*, and implied echos are marked by alternating *piano* and *forte* markings later on. Immediately after the central double-bar the introduction of chromatic writing is partnered by a *piano* and then *crescendo* to *forte* within the space of just two bars: something that could not elegantly be achieved without a touch-sensitive instrument. Nor could the delicate distinctions between slurred pairs of legato quavers and individual staccato notes be rendered as smoothly on a harpsichord as Mozart implies throughout this Adagio as on the fortepiano. Instead of the customary slow movement, Mozart follows on with a pair of Minuets in contrasting characters, continuing his use of dynamics and articulations as expressive ingredients every bit as fundamental as pitch and rhythm. Sonata-form returns in the finale, full of bravura, and offering a virtuoso display of Mozart's growing confidence in writing for the keyboard, a particularly striking example occurring in the development section, where the opening texture is turned upside-down, chromaticised and fragmented, before the original glides back in as if nothing had happened!

Mozart perhaps first heard the theme, "Ah vous dirai-je maman", in Paris as a boy (the tune was certainly known there since the early 1760s and was a popular choice for variations), though his own set of **12 Variations in C, K.265** dates probably from his second Paris visit of 1778. There is a large degree of disagreement on details of staccato articulation among the early sources (there is no complete autograph, and Torricella's first Viennese edition of 1785 is likewise incomplete). His 12 variations skillfully weave around the contours of the tune known to English-speaking audiences as "Twinkle, twinkle, little star". Beginning with flowing semiquavers in the right hand, lightly marking out dissonances against the simple bass-line, he soon injects a little rhythmic grittiness into the left hand too, suggesting that this charming Parisian trifle might soon reveal something more. And so it does: the semiquavers are immediately transferred to the left hand, combined with a succession of suspensions above, suggestive of the world of 'learned

counterpoint', of which Mozart was also a master. The next two variations are likewise a pair (this time built on triplet quavers, first in the right hand, then in the left), leading to rather quicker dialogic alternation in the next five variations, which consistently transfer material back and forth between the hands (extremely rapid in variation 5, more relaxed in variation 6), and incorporate successively aspects such as canonic imitation and chromaticism (variations 8 and 9 – both lacking in the autograph). Virtuosity strikes home with a vengeance towards the end of the set, in variations 10 (with hand-crossing) and 12 (which departs from the duple-time pulse and adds a helter-skelter Coda). In between these, Mozart demonstrates yet another side to this theme in the Adagio variation 11, contrasting delicate tracery right at the top end of the fortepiano with occasional touches of more heartfelt rhetoric.

Likewise based on a French tune, "La belle Française", the **12 Variations in E-flat, K.353**, seem to date from Mozart's Paris sojourn of 1778. Once again, the autograph manuscript is incomplete (the extant portions include variations 2, 3, 6-8 and 11), but what survives shows clearly that by this stage in his career, Mozart expected of both the instrument and the player a considerable degree of refinement in the handling of staccatos and slurred articulations. For other parts of the work, we have to rely on the early printed texts, among which one, published in Vienna in 1786 by Artaria, might plausibly have some connection to Mozart. Something of the sophistication of Mozart's own piano technique by 1778 can be gleaned from an analysis of the contrasting approaches to slurring. Variation 1 requires delicacy of the finest degree in expressing the 'scotch-snap' rhythms in the right hand (something that could only be convincingly done on a fortepiano with an escapement action, such as he had encountered the previous autumn in Augsburg on a visit to the workshop of Johann Andreas Stein). Variation 2 takes this a stage further, the slurs now covering half-bars in groups of six notes, each beginning with a rest, and transferring between left hand and right. Variation 4 (intervening between two quite virtuosic sections in triplet semiquavers) introduces a varied mixture of phrase lengths, whereas variations 6 and 7 take technical refinement to new heights, its alternation of staccato and slurs, combined with dynamic contrasts along with contrasts of register and texture, being impossible to render satisfactorily on a harpsichord. These variations require the touch-sensitivity of a fortepiano and a player experienced in controlling the finely-graded possibilities of touch that such an instrument offered to Mozart's imagination, and which continue in a diversity of characters and pianistic techniques from this point to the end of the set. If proof were needed of Mozart's ability to achieve diversity of characterization (which he would soon go on to display repeatedly on the operatic stage, of course), then one need look no further than the last two variations: the

former a graceful, chromatically-nuanced Adagio; the latter a rip-roaring finale (transforming the underlying metre) that sounds as if it is heading for a fortissimo conclusion, but which subsides unexpectedly back into the relaxed 6/8 pulse of the opening, ending pianissimo, gently closing the back cover of a remarkable travelogue.

The 36-bar **Adagio in F major**, K.Anh.206a & A65, probably dates from around 1772. Originally entered in the Köchel Catalogue as Anh.206a (in the "Doubtful Works" section), the most recent version of Köchel transfers the Adagio to Anhang A (Mozart's copies of other composer's works) as Anh.A65. There are three sources, Mozart's autograph (in private possession), a copy by Leopold Mozart (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm), and Köchel's own copy of Leopold Mozart's copy (now in the library of the Gesellschaft der Musikfreunde, Vienna). One school of thought is that the piece records Mozart's embellishment of a simpler original work possibly by one of the composers whose sonatas he had earlier arranged as piano concertos: Johann Schobert, Heinrich Raupach, Johann Eckard, Leontzi Honauer, or possibly Carl Philip Emmanuel Bach. Assuming the highly-ornate decoration to be a faithful notation of Mozart's improvisatory skill (rather than a note-for-note transcription of another composer's decorative work), then the Adagio offers considerable potential to historically-informed players as a guide to the style of embellishment that Mozart believed appropriate in movements of this kind.

– JOHN IRVING

Publiée à Paris dans le recueil des *Trois Sonates pour le clavicin (sic !)*, édité par Franz Joseph Heina vers 1782, la **Sonate en do majeur K.309** est remarquable à plus d'un titre. Il est assez rare de pouvoir qualifier une composition particulière de tournant majeur dans la carrière de Mozart, mais celle-ci est incontestablement une œuvre charnière dans l'évolution de son écriture pour le clavier. Elle réunit en outre deux histoires fascinantes. En octobre 1777, Mozart fit la connaissance de Johann Andreas Stein, grand maître de la facture de piano de la fin du XVIII^e siècle, établi à Augsburg. Après avoir joué un de ses instruments, Mozart écrivit à son père une lettre enthousiaste (datée du 17 octobre) :

Je vous parlerai tout d'abord des pianofortes de Stein. Avant de les connaître, ceux de Spath avaient toujours eu ma préférence. Mais maintenant, je préfère, et de loin, ceux de Stein, car ils étouffent bien mieux que les instruments de Ratisbonne. Quand je frappe fort une touche, que je laisse mon doigt sur la touche ou que je l'enlève, le son cesse dès qu'il est produit. De quelque manière que je frappe les touches, le son est toujours égal... Ses instruments ont cette particularité sur les autres qu'ils possèdent un mécanisme d'échappement. Seul un facteur sur cent s'en préoccupe. Mais sans échappement, il est impossible d'éviter les bruits métalliques et les vibrations après avoir frappé une note. Quand vous actionnez les touches, les marteaux retombent juste après avoir frappé les cordes, que vous teniez la touche enfoncée ou non... de plus, le dispositif [l'étouffoir] que vous actionnez avec le genou est meilleur sur ses instruments. Je n'ai qu'à l'effleurer : il fonctionne ! Et même si vous déplacez votre genou de manière infime, vous n'entendez pas la moindre réverbération...

Ce fut une révélation. Mozart voyait s'ouvrir de nouvelles perspectives d'expression pianistique et stylistique qui l'inspireraient jusqu'à la fin de sa vie. Le style idiomatique de la sonate K.309, composée fin novembre / début décembre 1777 pour son élève Rosa Cannabich (fille du *kapellmeister* de Mannheim, Christian Cannabich), reflète l'impact d'une découverte si considérable que Mozart ne put s'empêcher de documenter

l'évolution de l'œuvre (et les progrès de Rosa dans son étude) dans sa correspondance avec son père. Ainsi, commentant sa conception du mouvement médian, *Andante un poco adagio* :

L'Andante nous donnera le plus de peine, car il est rempli d'expression et doit être joué avec précision, en respectant les nuances exactes de forte et de piano, exactement comme indiquées... [lettre du 14 novembre] ; [Rosa] a joué toute ma sonate – superbement. Elle interprète l'Andante (qui ne doit pas être pris dans un mouvement trop rapide) avec la plus grande expression [lettre du 6 décembre].

L'information implicite est que l'instrument de Stein permet des subtilités de contraste dynamique, d'articulation et de nuance. Jamais l'œuvre pour clavier seul de Mozart n'avait souligné ces éléments de manière aussi prononcée. À l'évidence, le pianoforte de Stein et le raffinement du jeu de Rosa lui permettaient de nouvelles couleurs sonores, totalement impensables auparavant dans sa production pour clavier (et jusqu'alors principalement pour clavecin). À l'opposé se trouve le son très « orchestral » des mouvements extérieurs. Le motif d'ouverture de la sonate, ainsi qu'une grande partie des matériaux de l'exposition et du développement sont manifestement inspirés du son du célèbre ensemble de Mannheim que Mozart entendit lors de son séjour à la Cour, à l'automne 1777. À plusieurs occasions, le compositeur traduit au clavier les effets orchestraux caractéristiques du répertoire de cette « armée de généraux », pour reprendre l'expression du musicographe anglais Charles Burney. Le finale en présente un exemple particulièrement frappant : par deux fois, des trémolos d'octave à la main droite imitent la dynamique texture de cordes très présente dans les symphonies des compositeurs de « l'école de Mannheim ». Le père de Mozart ne manqua de relever cette transposition du style local. Dans une lettre à Wolfgang, datée du 11 décembre, il fait l'éloge de K.309 : « Nannerl joue ta sonate en entier à la perfection et avec beaucoup d'expression...Ta sonate est une composition étrange. Elle a quelque chose du style très étudié de Mannheim, mais trop peu pour gâter ton excellent style personnel. »

La genèse de la **Romanze en la bémol majeur, K.Anh.205** est singulière. Absente des catalogues des éditeurs Breitkopf & Härtel, elle ne figure pas non plus dans leurs intégrales de Mozart (1806 et 1877). Elle parut d'abord chez l'éditeur viennois Mollo

en 1802, puis chez Kühnel (ultérieurement « Edition Peters ») à Leipzig, en 1807. Ni la veuve, ni le fils de Mozart, au début du XIX^e siècle, ne purent vérifier l'authenticité de l'œuvre avec Breitkopf & Härtel, et cette charmante pièce en 6/8 (dont le titre et la tonalité sont extrêmement rares dans la production mozartienne) fut reléguée dans la catégorie des « œuvres apocryphes ». Selon les dernières hypothèses, il pourrait s'agir d'une transcription pour piano d'une œuvre en si bémol pour piano et quatre instruments à vent, dont seules les 35 premières mesures (exposition de forme sonate) sont authentiques. L'œuvre aurait été terminée plus tard, peut-être par Maximilian von Stadler, qui acheva plusieurs œuvres de Mozart après le décès de ce dernier. Cependant, la composition originelle pour piano et instruments à vent n'a jamais été retrouvée.

La **Sonate K.331 en la majeur** est une œuvre assez intime. À l'instar des opus K.330 en do et K.332 en fa (enregistrés dans les volumes 2 et 3 de cette série, respectivement), elle fut peut-être conçue à des fins pédagogiques, peu après le retour de Mozart à Vienne. Assurément, la délicate suite de variations *Andante grazioso* qui ouvre la sonate – fait unique chez Mozart – s'inscrit aisément dans le contexte d'une leçon privée. Les variations développent différentes visions du thème d'origine, tout en explorant des facettes contrastées de la technique de clavier : octaves (variation 3), croisement des mains (variation 4), alternance du legato et du staccato (variation 5). Une fin déchaînée conclut sur une formule de cadence mi-la, immédiatement reprise en inversion (la-mi en octaves) au début du Menuetto. Mozart s'amuse à égarer l'auditeur à travers des phrases irrégulières. La première section du menuet totalise 18 mesures (ce qui est inhabituel) réparties en 10+8 mesures, et subdivisées 4+6 / 2+2+2+2. Mais ne faudrait-il pas plutôt voir dans ces 10 mesures un schéma 4+1+3+2 ? Quant à la mesure 5, se rattache-t-elle à la première ou à la deuxième phrase ? Est-elle autonome ? L'ambiguïté est délicieuse. Comment ne pas imaginer un élève avancé suivant cette démonstration par l'exemple sur les diverses interprétations et traductions possibles de ces mesures, la subtilité de l'articulation et du phrasé produisant à chaque fois un effet différent ? Le croisement des mains revient dans le Trio, ainsi que les passages en octave. Ces derniers caractérisent aussi un des plus célèbres finales de Mozart, le Rondo « Alla Turca ».

Imitant la musique des redoutables Janissaires de l'avant-garde des armées ottomanes, l'effet « Alla Turca » offre un remarquable exemple de prédominance du *son* sur la structure. Si l'alternance des épisodes est parfaitement logique et cohérente en termes de thématique et de tonalité, la structure du rondo

est subordonnée à l'utilisation du *son en lui-même* en tant que signifiant d'un phénomène extra-musical. La Coda est d'autant plus remarquable que les accords et leurs diverses appoggiatures traduisent magnifiquement le tintement des clochettes de la musique des Janissaires sans nécessiter l'emploi de registres à « effets spéciaux » de clochettes et de tambours, dont l'ajout se généralisa sur les instruments à clavier de facture viennoise vers la fin du siècle !

Salve tu Domine, sur lequel Mozart composa **Six Variations en fa majeur, K.398**, est issu de l'opéra de Giovanni Paisiello, *I filosofi immaginari*, représenté à Vienne en mai 1781. Il est tout à fait possible que les variations soient nées sous forme d'improvisation sur le thème de l'*aria* du premier acte. Mozart note dans une lettre du 29 mars 1783 qu'il a interprété ces variations en concert la semaine précédente. Conservant d'abord le dessin de la phrase, Mozart joue avec les textures, dont des divisions en doubles croches à la main droite et un passage tout à fait remarquable dans lequel les mains alternent les registres sur des valeurs de doubles croches (et si le propos de Beethoven sur le jeu « haché » ou « agité » de Mozart trouve ici une certaine justification, souvenons-nous aussi que Beethoven, une quarantaine d'années plus tard, incorpora des textures très similaires dans ses propres sonates pour piano !). La structure harmonique de Paisiello n'est plus qu'un lointain souvenir dans la quatrième variation dont la cadence finale *adagio* introduit une variation caractérisée par de longs trilles. Celle-ci est reliée à son tour par une cadence à la variation finale en triolets rapides et mouvement contraire, elle-même terminée par une cadence et un salut conclusif et révérencieux à l'adresse du thème originel de Paisiello.

Mozart est peut-être l'auteur du thème aux allures de gavotte des **Douze Variations en si bémol majeur, K.500**, dont l'origine n'a toujours pas été identifiée. Seule certitude : l'œuvre fut composée pour l'éditeur viennois Franz Anton Hoffmeister en septembre 1786. D'inspiration et de conception plus simples que K.398, les variations conservent généralement la carrure et le phrasé originels au fil d'une succession d'épisodes variés. Au début, les figurations décorent surtout la partie de main droite, mais au fur et à mesure, le ton se fait plus personnel. Signalons particulièrement le magnifique *Minore* (variation 7) et son fabuleux jaillissement de contrepoint chromatique juste après la double barre (avant-goût de la variation *Minore* des Variations en sol majeur pour deux pianos, K.501). Dans la dernière variation, Mozart abandonne totalement la gavotte en faveur d'une courante à 3/8, mais conclut en réaffirmant la gavotte originelle.

Œuvre pour clavier, Vol.6

La chance a voulu que le manuscrit autographe complet du premier recueil de six sonates pour clavier seul de Mozart traverse le temps. Actuellement conservé à la bibliothèque de l'université de Cracovie, en Pologne, ce document inestimable témoigne de l'évolution stylistique des compositions mozartiennes pour clavier du milieu des années 1770. Présentées dans l'ordre chronologique, les sonates se suivent parfois sur une même page. Ici et là, d'importantes modifications de détails précis de notation prouvent qu'il s'agit de la partition originelle de travail de Mozart et non d'une mise au propre ultérieure. Le manuscrit est remarquable par le nombre d'indications de jeu (dynamique, staccato, liaisons etc.), qui suggèrent une approche très personnelle du son et dont l'interprétation, dans l'idéal, nécessite un instrument « sensible » comme le pianoforte.

Les sonates K.281 en si bémol et K.282 en mi bémol font partie de ce recueil de jeunesse. Toutes deux composées au début du printemps 1775, elles sont stylistiquement très différentes. La **Sonate K.281** commence par un échange question-réponse. Toutefois la réponse, à l'octave inférieure, n'est pas en exacte symétrie avec l'énoncé initial, car sa cadence constitue à la fois un point d'arrivée (tonale) et de départ (thématique et textural). Dans la première section, la diversité des longueurs de phrase et des thèmes est très révélatrice : là où Haydn (qui, à cette époque, avait un nombre considérable de sonates pour clavier à son actif) aurait facilement élaboré toute une exposition à partir d'un seul motif, Mozart sature le passage de matériau musical. Le caractère de développement du thème secondaire est particulièrement remarquable. Plus évidente à ressentir qu'à décrire, sa cohérence sous-jacente dérive de la régularité du motif de levée, en cinq doubles croches. Comme si souvent chez Mozart, le développement « proprement dit » est plus un ajout de matériau qu'une élaboration de l'existant. La formule cadentielle assez abrupte de la première section principale ouvre un paysage en sol mineur. Le mouvement lent *Andante amoroso* fait l'objet d'une notation extrêmement précise des contrastes dynamiques. De forme sonate, sa réexposition (à partir de la mesure 59) orne avec grâce le thème initial, entourant de guirlandes de doubles croches les cascades de gammes descendantes. Le Rondo final, structuré comme une Gavotte, commence en anacrouse sur la seconde moitié de la mesure. Mais cet élan est souvent interrompu par des changements de scansions (parfois renforcés par l'alternance de *forte* et de *piano* sur les deuxième noires de mesures successives), et par des cadences libres (parfois écrites, parfois implicites et marquées par un arrêt sur un accord de septième de dominante). Vers la fin apparaît une texture assez nouvelle, avec un trille prolongé sur la dominante (fa), d'abord

un octave au-dessus du thème principal de la main gauche, puis immédiatement inversé, un octave plus bas et à la main gauche.

La **Sonate K.282 en mi bémol majeur** est totalement différente. Incontestablement de forme sonate, le premier mouvement est pourtant indiqué « Adagio », ce qui est extrêmement inhabituel en ouverture d'une sonate solo, sauf pour introduire le traditionnel « Allegro ». Aussi expressif que l'*Andante amoroso* de K.281, avec de subtils contrastes dynamiques soulignant les changements de registres ou de textures, il montre l'évolution de l'écriture mozartienne vers un arrangement minutieux de tournures diverses au service d'une expression unifiée. Dès la mesure 8, par exemple, non seulement le compositeur introduit sur une pédale de fa un motif cadentiel dont l'harmonie change à chaque double croche (certes, dans un tempo lent), mais il souligne cette extraordinaire distanciation du schéma habituel de changement harmonique sur le temps (noire ou valeur supérieure) par l'indication d'une nuance *piano*. Quelques mesures plus loin, une *forte* marque le changement de registre et de texture qui induit un thème conclusif très orné. Un peu plus tard, une alternance de *piano* et de *forte* signale implicitement des effets d'écho. Le chromatisme du début de la seconde partie est associé à un *piano* et suivi d'un *crescendo* qui parvient à *forte* en à peine deux mesures : seul un instrument au toucher sensible offre toute la délicatesse requise pour interpréter ce passage. Les subtiles distinctions entre le *legato* des groupes de deux croches et le *staccato* des croches isolées sont impossibles à rendre avec autant de souplesse au clavecin et témoignent implicitement d'une écriture pour le pianoforte. En lieu et place du traditionnel mouvement lent, Mozart propose deux Menuets aux caractères contrastés. Ici aussi, nuances et articulations sont des éléments expressifs tout aussi essentiels que les hauteurs de son et le rythme. La forme sonate réapparaît dans un brillant finale, dont la virtuosité reflète l'assurance croissante du compositeur dans la maîtrise de son écriture pour clavier. L'exemple le plus frappant se trouve dans le développement : le motif initial subit retournement, chromatisme et fragmentation, avant de réapparaître sous sa forme originale comme si de rien n'était !

Connu à Paris dès le début des années 1760, l'air « Ah vous dirai-je maman » était un thème de variations très prisé que le jeune Mozart entendit peut-être lors de son premier séjour parisien. La composition des **12 Variations en do majeur, K.265**, date probablement de son second séjour dans la capitale française, en 1778. Les sources les plus anciennes présentent de nombreuses divergences sur des points d'articulation staccato. Il n'existe aucun autographe complet de l'œuvre, et la première édition viennoise, parue chez Torricella en 1785, est elle aussi incomplète. Ces 12 variations tissent d'habiles guirlandes mélodiques autour du thème (connu du public anglophone sous le titre « *Twinkle, twinkle, little star* »).

La première variation déploie un ruban de doubles croches à la main droite, la simplicité de la ligne de basse faisant légèrement ressortir les dissonances. Mozart ne tarde pas à mettre plus de relief rythmique dans la main gauche, laissant penser que la charmante bagatelle parisienne pourrait bien être plus qu'il n'y paraît. De fait, le transfert des doubles croches à la main gauche, associé à une suite de retards harmoniques à la partie supérieure, évoque l'univers du « contrepoint savant » que le compositeur maîtrisait parfaitement. Les deux variations suivantes, également appariées (les triolets de croches, d'abord à la main droite, passent à la main gauche) ouvrent la voie à une accélération de l'alternance dialogique des cinq variations suivantes. Le matériau musical passe sans cesse d'une main à l'autre (très rapidement dans la variation 5, plus tranquillement dans la variation 6), en incorporant successivement divers aspects comme l'imitation canonique et le chromatisme (variations 8 et 9, toutes deux absentes du manuscrit autographe). La virtuosité revient en force dans les variations 10 et 12, respectivement caractérisées par des croisements de mains et un changement de mesure suivi d'une Coda tourbillonnante. Entre les deux, Mozart révèle une nouvelle facette du thème dans l'Adagio de la variation 11 par le contraste entre un délicat filigrane dans le registre le plus aigu de l'instrument et des touches occasionnelles d'un discours rhétorique plus intense.

Les **12 Variations en mi bémol majeur, K.353**, sans doute composées en 1778, lors du second séjour parisien, ont également pour thème une chanson française : « La belle François ». Le manuscrit autographe ne comporte que les variations 2, 3, 6-8 et 11 mais celles-ci prouvent incontestablement qu'à cette étape de sa carrière, Mozart demandait à l'instrument et à l'interprète un extrême raffinement dans le traitement du staccato et des liaisons. Le texte des variations absentes de l'autographe se base sur celui des premières éditions, dont celle publiée en 1786 à Vienne chez Artaria, qui serait sans doute la plus proche du compositeur. L'analyse des différentes approches de l'articulation liée éclaire le raffinement de la technique pianistique de Mozart en 1778. La Variation 1 exige la plus grande délicatesse pour exprimer les rythmes lombards à la main droite. Ceci n'était véritablement possible que sur les pianofortes pourvus d'un système d'échappement, comme ceux qu'il avait découverts à Augsbourg dans l'atelier de Johann Andreas Stein. La Variation 2 va encore plus loin : les liaisons couvrent à présent la demi-mesure par groupes de six notes (dont la première est un silence), le motif passant d'une main à l'autre au cours de la variation. Entre deux envolées virtuoses de triolets de doubles croches, la Variation 4 propose une variété de phrases de longueurs différentes, tandis que les Variations 6 et 7 poussent le raffinement technique encore plus loin : ici, l'alternance de staccato et de legato, les contrastes de nuances, de registres et de textures sont impossibles

à rendre sur un clavecin. Il faut toute la sensibilité de la mécanique d'un pianoforte. Mais il faut également un interprète rompu aux subtilités de toucher que l'instrument inspire à Mozart en un jaillissement incessant de divers caractères et techniques jusqu'à la fin de l'œuvre. S'il fallait une preuve de son talent dans l'art de la caractérisation (talent qu'il ne tarderait pas à déployer à l'opéra), il suffirait d'analyser les deux dernières variations : la première est un gracieux Adagio, irisé de chromatisme ; la seconde un éblouissant finale (avec un changement de mesure) qui semble se diriger tout droit vers une conclusion fortissimo, mais revient contre toute attente à la souple pulsation du 6/8 initial pour finir pianissimo, refermant doucement un remarquable récit de voyage musical.

Le bref **Adagio en fa majeur** (36 mesures), K.Anh.206a & A65, fut probablement composé vers 1772. D'abord intégré au catalogue Köchel sous la référence Anh.206a (au chapitre « attribution douteuse »), il est aujourd'hui listé, dans ce même catalogue, sous la référence Anh.A65 à l'Annexe A (avec les copies réalisées par Mozart d'œuvres d'autres compositeurs). Les trois sources connues sont le manuscrit autographe (en possession privée) ; une copie de la main de Léopold Mozart (conservée au Stiftelsen Musikkulturens Främjande, à Stockholm), et une copie de cette copie, réalisée par Köchel (aujourd'hui à la bibliothèque de la *Gesellschaft der Musikfreunde*, à Vienne). Une théorie veut que cette pièce représente l'ornementation mozartienne d'une œuvre initialement plus simple, peut-être de la main d'un compositeur dont Mozart avait déjà arrangé des sonates en concertos pour piano : Johann Schobert, Heinrich Raupach, Johann Eckard, Leontzi Honauer, voire Carl Philip Emmanuel Bach. Supposons qu'il s'agisse bien du fidèle reflet du talent d'improvisateur de Mozart et non d'une transcription note à note des motifs décoratifs d'un autre compositeur : les musiciens soucieux d'interprétation historique trouveront alors dans cet Adagio une mine d'information sur le style d'ornements que Mozart jugeait adéquats pour ce genre de mouvements.

– JOHN IRVING

Traduction : Geneviève Bégou

Mozarts **C-dur-Sonate KV 309**, in der Erstausgabe als eine der *Trois Sonates pour le clavecin* um 1782 im Verlag von Franz Joseph Heina erschienen, ist ein wirklich bemerkenswertes Werk. Es kommt eher selten vor, dass man von einer Komposition behaupten kann, sie sei ein Wendepunkt im Schaffen Mozarts gewesen, aber KV 309 kann mit Fug und Recht eine „Wasserscheide“ in der Entwicklung seines Klavierstils genannt werden, außerdem ranken sich zwei sehr interessante Geschichten um dieses Werk. Im Oktober 1777 lernte Mozart den Augsburger Klavierbauer Johann Andreas Stein kennen (einen der bedeutendsten Klavierbauer des ausgehenden 18. Jahrhunderts) und er probierte sogleich eines seiner Pianoforte aus. Begeistert schrieb er am 17. Oktober an seinen Vater:

„Nun muß ich gleich bey die steinischen Piano forte anfangen. Ehe ich noch vom stein seiner arbeit etwas gesehen habe, waren mir die spättischen Clavier die liebsten; nun muß ich aber den steinischen den vorzug lassen; denn sie dämpfen noch viell besser, als die Regensburger, wenn ich stark anschlage, ich mag den finger liegen lassen, oder aufheben, so ist halt der ton in dem augenblick vorbey, da ich ihn hören ließ. ich mag an die Claves kommen wie ich will, so wird der ton immer gleich seyn. (...) seine instrumente haben besonders das vor andern eigen, daß sie mit auslösung gemacht sind. Da giebt sich der hundertste nicht damit ab. aber ohne auslösung ist es halt nicht möglich daß ein Piano forte nicht schebere oder nachklinge; seine hämmerl, wen man die Claves anspielt, fallen, in dem augenblick da sie an die saiten hinauf springen, wieder herab, man mag den Claves liegen lassen oder auslassen.(...) Die Maschine, wo man mit dem Knie drückt, ist auch bei ihm besser gemacht als bei den andern; ich darf es kaum anrühren, so geht es schon, und sobald man das Knie nur ein wenig weg thut, so hört man nicht den mindesten Nachklang.“

Es war dies der Augenblick der Erkenntnis, dass ein wirklich ausdrucksvoller Stil des Klavierspiels nun in greifbare Nähe gerückt war, und diese Erkenntnis sollte reiche Früchte tragen in einer Flut von Klavierwerken, die beinahe ohne Unterbrechung

bis an sein Lebensende aus Mozarts Feder flossen. Dass Mozart mit dem Pianoforte von Stein Bekanntschaft gemacht hatte, ist in der ausgeprägt klavieristischen Schreibweise des KV 309 deutlich zu erkennen. Mozart komponierte die Sonate im November/Anfang Dezember 1777 für seine Schülerin Rosa Cannabich, die Tochter des Mannheimer Kapellmeisters Christian Cannabich. Dieser Umstand war für ihn von solcher Wichtigkeit, dass er sich bemüßigt fühlte, den Fortgang der Komposition (und die Fortschritte, die Rosa damit machte) in einer Reihe von Briefen an seinen Vater zu dokumentieren. So schrieb er etwa über seine Vorstellung vom Mittelsatz *Andante un poco adagio*:

„das Andante wird uns am meisten mühe machen; den es ist voll expreßion, und muß accurat mit den gusto, forte und piano, wie es steht, gespielt werden...“ [14. November]; *„sie [Rosa] hat Meine sonata ganz – fortreflich gespielt. Das Andante (welches nicht geschwind gehen muß) spielt sie mit aller möglichen empfindung.“* [6. Dezember]

Das schließt mit ein, dass es möglich war, auf einem Instrument wie dem von Stein alle Feinheiten der dynamischen Kontraste, der Artikulation und der Tonschattierung hervorzubringen. Nie zuvor in Mozarts Schaffen für Klavier allein waren diese musikalischen Möglichkeiten so sorgfältig angemerkt wie in KV 309, und den Briefen Mozarts können wir entnehmen, dass ihm dieses Zusammentreffen der Umstände, die Bekanntschaft mit dem Pianoforte von Stein und das ausdrucksvolle Klavierspiel von Rosa, Möglichkeiten der Klangfarbendifferenzierung eröffnete, von denen er sich früher in seinem Klavierschaffen (bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich für Cembalo) nichts hatte träumen lassen. Am anderen Ende des Ausdrucksspektrums haben wir den stark „orchestral“ geprägten Klang, der den Ecksätzen innewohnt. Schon das Eröffnungsmotiv der Sonate wie auch große Teile des Materials der Exposition und der Durchführung sind ganz offensichtlich angeregt durch den Klang des berühmten Mannheimer Orchesters, den er im Herbst 1777 während der Zeit seines Aufenthalts am dortigen Hof im Ohr hatte. An mehreren Stellen hat Mozart Orchestereffekte, die die große Attraktion des eindrucksvollen Orchesterrepertoires dieser „Armee von Generälen“ waren (wie der englische Musikschriftsteller Charles Burney das Mannheimer Orchester nannte), auf das Klavier übertragen. Ein besonders einprägsames Beispiel findet sich im Finale, wo es zweimal zu Einwüfen von Oktavtremolos der

rechten Hand kommt, die eine sehr wirkungsvolle Streichertextur nachahmen, wie sie häufig in Sinfonien der Mannheimer Komponisten begegnet. Diese Anklänge an den lokalen Stil blieben Mozarts Vater nicht verborgen, der in einem Brief an Wolfgang vom 11. Dezember sein KV 309 lobte und schrieb: *„Die Nannerl spielt deine ganze Sonate recht gut und mit aller Expression (...) Die Sonate ist sonderbar! Sie hat was vom vermanierten Mannheimer goût darinne, doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird.“*

Die **As-dur-Romanze KV Anh.205** hat eine merkwürdige Geschichte. Sie ist in keinem der Werkverzeichnisse von Breitkopf & Härtel enthalten und auch in keinem ihrer Versuche einer Mozart-Gesamtausgabe (1806, 1877); sie ist zuerst bei Mollo in Wien erschienen (1802) und dann noch einmal bei Kühnel (der späteren Edition Peters) in Leipzig (1807). Weder Mozarts Witwe noch sein Sohn waren in der Lage, in dem Briefwechsel, den sie im frühen 19. Jahrhundert mit Breitkopf & Härtel führten, ihre Echtheit zu bestätigen, was dazu führte, dass dieses bezaubernde Stück im 6/8-Takt (mit einem Titel und einer Tonart, die im Werk Mozarts höchst selten vorkommen) in der Mozart-Literatur meist in die Kategorie „unechte Werke“ verwiesen wird. Neuere Versuche der Mozart-Forschung, die Echtheit der Romanze zu beglaubigen, gehen von dem Ansatz aus, es handle sich dabei um die Klavierbearbeitung eines ursprünglich in B-dur geschriebenen Werkes für Klavier und vier Blasinstrumente, dessen erste 35 Takte (eine Sonaten-Exposition) echt seien, der Rest aber eine Fertigstellung von fremder Hand – möglicherweise von Maximilian von Stadler, der nach Mozarts Tod die Vollendung einiger anderer seiner Werke übernommen hatte. Die Originalkomposition für Klavier und Bläser ist jedoch nie überzeugend nachgewiesen worden.

Die **A-dur-Sonate KV 331** ist ein weiteres intimes Werk. Wie die Schwesterwerke KV 330 in C-dur und KV 332 in F-dur (in Vol.2 bzw. Vol.3 dieser Reihe eingespielt) war sie möglicherweise für den Gebrauch im Rahmen der Unterrichtstätigkeit Mozarts in den Jahren unmittelbar nach seinem Umzug nach Wien bestimmt. Man kann sich diese feingearbeitete Variationenreihe, beginnend mit einem *Andante grazioso*, die (völlig ungewöhnlich bei Mozart) den ersten Satz der Sonate bildet, tatsächlich sehr gut im Kontext einer Klavierstunde in einem Salon vorstellen. Nacheinander wird das Originalthema in einer Folge von Variationen wechselnden Charakters verändert bei gleichzeitiger Abhandlung kontrastierender Aspekte pianistischer Technik, etwa Oktavparallelen in der dritten Variation, Handkreuzungen in der vierten und Wechsel von Legato- und Staccato-Spiel in

der fünften. Die Variationen enden mit einem schnellen und furiosen Schluss, dessen Kadenzschritt *e – a* in der Umkehrung (oktavierend *a – e*) sofort als Anfangsphrase des Menuetts wiederholt wird. Hier neckt uns Mozart mit unregelmäßigen Phrasenlängen: insgesamt hat der erste Abschnitt des Menuetts die Länge von 18 Takten (schon allein das ist ungewöhnlich), unterteilt in 10+8 Takte, diese wiederum unterteilt in 4+6 / 2+2+2+2. Oder sollten diese ersten 10 Takte 4+1+3+2 zu spielen sein? Und gehört Takt 5 zur ersten oder zur zweiten Phrase (oder steht er vielleicht allein)? Es ist eine köstliche Vieldeutigkeit. Und wieder kann man sich dieses Stück als Demonstrationsobjekt in einer Klavierstunde vorstellen, das einem fortgeschrittenen Schüler verdeutlicht, wie unterschiedlich dieses Takte gespielt werden können und wie durch feinste Nuancierung der Artikulation und Periodisierung die Wirkung verändert wird. Im Trio kehren die Handkreuzungen und die Oktavgänge wieder, die auch für weite Teile des Finales charakteristisch sind, das Rondo „Alla Turca“, einen der berühmtesten Schlusssätze Mozarts. Das „Alla Turca“, das den schreckenerregenden Aufmarsch von Janitscharentruppen türkischer Invasionsheere nachahmt, ist ein bemerkenswertes Beispiel dafür, wie Mozart den *Klang* über die Form stellt. Zwar ist die Rondoform mit ihren wechselnden Episoden in der thematischen und tonalen Behandlung klar erkennbar und konsequent durchgeführt, als Mittel zum Ausdruck außermusikalischer Vorgänge ist die Form aber dem *Klang als solchem* untergeordnet. Die schrillen Glöckchen der Janitscharen sind in den aus Akkorden und Figurationen bestehenden Klangstrukturen der Coda sehr eindrücklich nachempfunden, und es sind, nebenbei bemerkt, keine zusätzlichen Glöckchen und Trommeln erforderlich (gegen Ende des Jahrhunderts wurden Wiener Tasteninstrumente immer häufiger mit einem Janitscharenzug ausgerüstet), um großartige Wirkungen hervorzubringen!

Die Oper *I filosofi immaginari* von Giovanni Paisiello ist die Quelle des *Salve tu Domine*, über das Mozart seine **Sechs Variationen in F-dur KV 398** geschrieben hat. Paisiellos Oper wurde im Mai 1781 in Wien uraufgeführt, und es ist durchaus möglich, dass die Variationen als eine Improvisation über das Thema der Arie im 1. Akt ihren Anfang nahmen. In einem Brief vom 29. März 1783 schreibt Mozart, er habe die Variationen eine Woche zuvor in einem Konzert gespielt. Der Periodenbau des Themas wird zunächst beibehalten, und Mozart spielt verschiedene Texturen durch, unter anderem mit Sechzehnteldiminutionen der rechten Hand und einer wirklich bemerkenswerten Passage, in der die Hände abwechselnd in einzelnen Sechzehntelnoten zwischen den Registern hin und her springen (man fängt an zu verstehen, was Beethoven gemeint haben könnte, als er Mozarts Spiel „zerhackt“ nannte, doch sei daran erinnert, dass Beethoven etwa vierzig Jahre nach diesem Stück selbst ganz ähnliche Strukturen in seine letzten Klaviersonaten einbaute!).

Bis zur vierten Variation ist die harmonische Struktur Paisiellos in so große Ferne gerückt, dass sie nur noch eine vage Erinnerung ist; sie endet mit einer Adagio-Kadenz, die zu einer Variation auf der Grundlage ausgedehnter Trillerketten überleitet, an die sich, verbunden durch eine zweite Kadenz, eine Schlussvariation anschließt, die gekennzeichnet ist durch schnelle Triolen in Gegenbewegung, eine dritte Kadenz und eine letzte Reverenz an Paisiello Originalthema.

Im Gegensatz dazu konnte das gavottenartige Thema, das Grundlage der **zwölf Variationen in B-dur KV 500** ist, bisher nicht identifiziert werden. Vielleicht ist es von Mozart selbst. Es ist nur soviel bekannt, dass er die Variationen im September 1786 für den Wiener Verleger Franz Anton Hoffmeister komponiert hat. Sowohl in ihrer musikalischen Substanz als auch stilistisch sind diese Variationen insgesamt sehr viel einfacher konzipiert als die über *Salve tu Domine*. Die Originalgestalt des Themas und seine Phrasierung werden über die gesamte Dauer einer recht abwechslungsreichen Sammlung figurativ bewegter pianistischer Abenteuer weitgehend beibehalten, anfangs das Thema hauptsächlich in der rechten Hand umspielend, aber dann im weiteren Verlauf der Reihe immer mozartischer im Tonfall. Besonderheiten sind das wundervolle *Minore* (Variation 7) mit seiner plötzlich hereinbrechenden, prachtvoll chromatischen Kontrapunktik unmittelbar nach dem Doppelstrich (ein Vorgeschmack der *Minore*-Variation seiner G-dur-Variationen für Klavier zu vier Händen KV 501) und die Tatsache, dass Mozart in der Schlussvariation die Gavotte vollständig fallen lässt zugunsten einer Courante im 3/8-Takt (erst ganz am Ende klingt das Gavotten-Thema noch einmal an).

Klavierwerke, Vol. 6

Wir können uns glücklich schätzen, dass das Autograph der ersten sechs Klaviersonaten von Mozart erhalten ist (in der Universitätsbibliothek Krakau, Polen), denn es ist in einzigartiger Weise geeignet, Einblick in die Entwicklung seines Klavierstils Mitte der 1770er Jahre zu geben. Die Werke sind in einem Zug niedergeschrieben worden, einige beginnen auf derselben Seite, auf der ein anderes Werk endet, und hier und da sind nicht unerhebliche Änderungen an den Vortragszeichen vorgenommen worden, was darauf schließen lässt, dass es sich hier um das Kompositionsexemplar Mozarts handelt und nicht um eine später angefertigte Reinschrift. Auffallend an der Handschrift ist die Vielzahl der Vortragsbezeichnungen verschiedenster Art (Dynamik, Staccato- und Legato-Artikulation usw.), die auf sehr spezielle Klangvorstellungen hindeuten und zu deren Ausführung ein Instrument mit emp-

findlichem Anschlag erforderlich war, im Idealfall ein Pianoforte.

KV 281 in B-dur und KV 282 in Es-dur sind zwei dieser frühen Sonaten. Beide wurden im zeitigen Frühjahr 1775 komponiert, doch sind sie stilistisch recht unterschiedlich. Die **B-dur-Sonate KV 281** beginnt mit einer Struktur nach dem Prinzip von Aufstellung und Antwort, wobei die Antwort (eine Oktav tiefer) nicht ganz symmetrisch zur Aufstellung des Anfangs ist, denn ihre Kadenz ist zugleich Ziel (tonal) und Ausgangspunkt (thematisch und satztechnisch). Die Unregelmäßigkeit der Phrasenlängen und die Themenvielfalt im ersten Abschnitt sind bezeichnend: während Haydn (der zu dieser Zeit bereits eine stattliche Anzahl von Klaviersonaten geschrieben hatte) aus einer einzigen Wendung ohne weiteres eine ganze Exposition entwickeln konnte, sättigt Mozart den ersten Abschnitt mit einer Fülle musikalischen Materials. Beim Seitenthema fällt sein Fortspinnungscharakter auf, wobei seine innere Schlüssigkeit deutlich zu spüren, aber schwer zu beschreiben ist, doch hat sie etwas zu tun mit einer unbeirraren 5-Sechzehntel-Auftaktigkeit. Die „eigentliche“ Durchführung bringt, wie so oft bei Mozart, mehr neues Material, als dass sie altes verarbeitet; sie zerfällt in zwei große Abschnitte, deren erster abrupt endet und in einen g-moll-Tonraum wechselt. Der langsame Satz *Andante amoroso* ist einer der Sätze unter den frühen Sonaten, in denen die dynamischen Kontraste mit besonderer Sorgfalt notiert sind. In diesem Satz in der Sonatensatzform wird in der Reprise (von Takt 59 an) das Anfangsthema anmutig ausgeziert, und die Kaskaden absteigender Skalengänge werden von mäandernden Sechzehnteln umspielt. Mozarts Schlusssatz, ein Rondo, steht im Gavotte-Rhythmus mit auftaktigem Beginn von der Länge eines halben Taktes, doch wird der Bewegungsimpuls häufig durch abweichende Akzentuierungen gestört (mitunter verstärkt durch abwechselndes *forte* und *piano* auf dem zweiten Viertel aufeinanderfolgender Takte) und durch freie Kadenzen (teils notiert, teils lediglich durch eine Fermate auf einem Dominantseptakkord angezeigt). Gegen Ende dreht sich in einer einigermaßen ungewöhnlichen Klangstruktur alles um einen lang ausgehaltenen Triller auf der Dominante *f*, zuerst eine Oktav über dem Hauptthema in der linken Hand, dann unvermittelt in der Umkehrung eine Oktav darunter, nunmehr in der rechten Hand.

Die **Sonate KV 282 in Es-dur** ist völlig anders geartet. Der erste Satz hat sehr deutlich Sonatensatzform, dennoch trägt er die Satzbezeichnung Adagio (höchst ungewöhnlich für die Eröffnung einer Solosonate, es sei denn als Einleitung zu dem üblichen Allegro). Er ist so ausdrucksstark wie das *Andante amoroso* der Sonate KV 281 mit geschickt gesetzten dynamischen Kontrasten, die Registerwechsel oder Wechsel der Klangstruktur unterstreichen und zeigen, dass die wohlherwogene Verknüpfung verschiedener Gestaltungsmittel im Dienste eines einheitlichen Ausdrucks immer mehr zum Merkmal von Mozarts Kompositionskunst wurde. Beispielsweise führt er schon in Takt 8 über einem Orgelpunkt auf *f* eine Kadenzformel ein mit Har-

moniewechsel auf jeder Sechzehntelnote (wenn auch in einem langsamen Tempo) und unterstreicht diesen ungewöhnlichen Wechsel weg von einem Modell der Akkordwechsel im Viertel-takt oder noch langsamer durch eine klare *piano*-Anweisung. Einige Takte später wird ein Register- und Texturwechsel, der ein bewegtes Schlussmotiv einführt, mit *forte* bezeichnet, und die entsprechenden Reminiszenzen im weiteren Verlauf sind abwechselnd *piano* und *forte*. Unmittelbar nach dem Doppelstrich in der Satzmitte geht der Wechsel zu einer chromatischen Schreibweise einher mit einem *piano* und dann *crescendo* bis *forte* innerhalb von nur zwei Takten: was nur auf einem Instrument mit empfindlichem Anschlag klangschön auszuführen ist. Auch konnte die feine Unterscheidung zwischen paarweise gebundenen Achtern in Legato-Artikulation und einzelnen Staccatonoten, die Mozart durchgehend in diesem Adagio verlangt, auf einem Cembalo nicht so geschmeidig wiedergegeben werden wie auf dem Pianoforte. Anstelle des üblichen langsamen Satzes lässt Mozart zwei Menuette kontrastierenden Charakters folgen und macht auch hier von dynamischen Zeichen und Artikulationsanweisungen als Mittel der Ausdrucksgestaltung Gebrauch, die genau so wichtig sind wie Tonhöhe und Rhythmus. Das Finale, das zur Sonatensatzform zurückkehrt, ist ein Satz mit schöner Bravourwirkung, und Mozart stellt darin virtuos sein wachsendes Selbstbewusstsein als Komponist von Klaviermusik zur Schau, besonders eindrucksvoll in der Durchführung, wo er das Klanggefüge des Anfangs chromatisiert und fragmen-tiert auf den Kopf stellt, bevor sich die ursprüngliche Struktur unmerklich wieder einstellt, als sei nichts gewesen.

Mozart hat das Thema „Ah, vous dirais-je, maman“ möglicherweise schon als Kind in Paris zum ersten Mal gehört (die Melodie ist dort seit den frühen 1760er Jahren nachgewiesen, und sie wurde gern als Thema für Variationen verwendet), seine eigene Reihe von **12 Variationen in C-dur KV 265** dürfte aber erst bei seinem zweiten Paris-Aufenthalt von 1778 entstanden sein. In den älteren Quellen sind erhebliche Abweichungen in der Bezeichnung der Staccato-Artikulation festzustellen (ein vollständiges Autograph gibt es nicht, und auch die Wiener Erstausgabe von 1785 bei Torricella ist unvollständig). Seine 12 Variationen umspielen kunstvoll die Gestalt der Melodie, die englischsprachigen Hörern als „Twinkle, twinkle, little star“ bekannt ist. Beginnend mit schwungvollen Sechzehnteln in der rechten Hand bei leicht dissonanter Stimmführung gegen die schlechte Basslinie flieht er bald auch eine kleine rhythmische Härte in der linken Hand ein und erweckt damit die Vorstellung, diese reizende Pariser Kleinigkeit könnte sich schon bald als etwas Größeres entpuppen. Und so kommt es dann auch: die Sechzehntel gehen alsbald auf die linke Hand über, verbunden mit einer Folge darüberliegender Vorhalte, die an die Sphäre des „gelehrten Kontrapunkts“ gemahnen, den Mozart ebenfalls meisterhaft beherrschte. Auch die nächsten beiden Variationen

bilden ein Paar (diesmal auf der Grundlage von Achteltriolen, zuerst in der rechten Hand, dann in der linken), und sie leiten einen noch rascheren dialogisierenden Wechsel in den nächsten fünf Variationen ein, in denen durchgehend musikalisches Material zwischen den Händen hin- und hergegeben wird (extrem schnell in Variation 5, ruhiger in Variation 6) und in denen nacheinander von kanonartig imitierender und chromatischer Schreibweise Gebrauch gemacht wird (Variationen 8 und 9 – beide fehlen im Autograph). Gegen Ende der Reihe, in den Variationen 10 (mit Handkreuzung) und 12 (die vom Gleichmaß des Zweiertakts abweicht, und an die eine hastige Coda angefügt ist) kommt mit Macht doch noch die Virtuosität zu ihrem Recht. Zwischen den beiden führt uns Mozart das Thema noch von einer ganz anderen Seite vor und kontrastiert in der als Adagio bezeichneten Variation 11 filigranes Klanggeflecht in der höchsten Lage des Pianofortes mit vereinzelt Einwüfen innigerer Klangrhetorik.

Die ebenfalls über eine französische Liedweise, „La belle Françoise“, komponierten **12 Variationen in Es-dur KV 353** sind wohl während Mozarts Paris-Aufenthalt 1778 entstanden. Auch hier ist das Autograph unvollständig (erhalten sind die Variationen 2, 3, 6-8 und 11), aber an dem Vorhandenen ist klar zu erkennen, dass Mozart in diesem Stadium seines Schaffens sowohl vom Instrument als auch vom Spieler ein hohes Maß an Verfeinerung in der Ausführung der Staccato- und Legato-Artikulationen erwartete. Bei den übrigen Werkteilen sind wir auf die ersten Druckausgaben angewiesen, wobei eine von ihnen, 1786 bei Artaria in Wien erschienen, durchaus auf Mozart selbst zurückgehen könnte. Man bekommt einen kleinen Eindruck davon, wie kultiviert und verfeinert das Klavierspiel von Mozart selbst gewesen sein muss, wenn man die ganz unterschiedlichen Arten der Legato-Artikulation analysiert. Die Variation 1 verlangt allergrößtes Feingefühl bei der Ausführung der „Scotch-Snap“-Rhythmen in der rechten Hand (was überzeugend nur auf einem Pianoforte mit Auslösung möglich war, auf Instrumenten, wie Mozart sie im Herbst des Vorjahres in Augsburg bei einem Besuch in der Werkstatt des Klavierbauers Johann Andreas Stein kennengelernt hatte). Variation 2 treibt diese Verfeinerung noch weiter, jetzt geht die Bindung über Halbtakte in Gruppen zu sechs Noten, jeder beginnend mit einer Pause und im Wechsel zwischen linker Hand und rechter Hand. Variation 4 (zwischen zwei eher virtuoson Abschnitten in Sechzehnteltriolen) arbeitet mit einer bunten Mischung von Phrasenlängen, während die Variationen 6 und 7 die spieltechnische Verfeinerung auf neue Höhen führen, wobei es unmöglich ist, den Wechsel von Staccato- und Legato-Artikulation in Verbindung mit dynamischen Kontrasten bei gleichzeitiger Kontrastierung der Register und der Satzstrukturen auf einem Cembalo zufriedenstellend zu gestalten. Diese Variationen verlangen den empfindlichen Anschlag eines Pianofortes und einen

Spieler, der die nötige Erfahrung hat, um die Möglichkeiten feinsten Nuancierung des Anschlags zu nutzen, die ein solches Instrument dem Einfallsreichtum Mozarts zu bieten hatte, und die bis zum Ende der Reihe in einer Vielzahl unterschiedlicher Charaktere und Klaviertechniken in Erscheinung treten. Wenn es noch eines Beweises bedürfte, dass Mozart die Kunst abwechslungsreicher Charakterisierung beherrschte (was er bald danach laufend auf der Opernbühne unter Beweis stellen sollte, natürlich), würde es genügen, sich die letzten beiden Variationen anzusehen: die vorletzte ein anmutiges, chromatisch schattiertes Adagio, die letzte ein ausgelassenes Finale (mit Umformung des zugrunde liegenden Rhythmus), das klingt, als steure es auf einen *fortissimo*-Schluss zu, das dann aber völlig unerwartet in den ruhigen 6/8-Puls des Anfangs zurücksinkt und *pianissimo* endet, als schließe sich sachte der Buchdeckel einer bemerkenswerten Reisebeschreibung.

Das 36 Takte umfassende **Adagio in F-dur KV Anh. 206a & A 65** ist wahrscheinlich um 1772 entstanden. Es wurde ursprünglich als Anh. 206a (unter „Zweifelhafte Werke“) ins Köchel-Verzeichnis aufgenommen, in der neuesten Ausgabe ist das Adagio aber in Anhang A (Eigenhändige Abschriften Mozarts) als Anh. A 65 zu finden. Es gibt drei Quellen, das Autograph Mozarts (in Privatbesitz), eine Abschrift von Leopold Mozart (Stiftelsen Musikkulturens Främjande, Stockholm) und die Abschrift Köchels von der Abschrift Leopold Mozarts (heute in der Bibliothek der Gesellschaft der Musikfreunde, Wien). Eine Lehrmeinung ist die, dass es sich bei dem Stück um Mozarts ausgezierte Fassung einer anspruchloseren Originalkomposition handelt, möglicherweise von einem der Komponisten, deren Sonaten er schon früher als Klavierkonzerte bearbeitet hatte: Johann Schobert, Heinrich Raupach, Johann Eckard, Leontzi Honauer oder vielleicht Carl Philip Emmanuel Bach. Wenn man davon ausgeht, dass die üppige Auszierung ein getreues Abbild der Improvisationskunst Mozarts in notierter Form ist (und nicht eine notengetreue Transkription des ausgezierten Werks eines anderen Komponisten), ist das Adagio eine Fundgrube für Spezialisten der historischen Aufführungspraxis, die ihm wertvolle Erkenntnisse über den Verzierungsstil entnehmen können, den Mozart in Sätzen dieser Art für angemessen hielt.

– 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 piano 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

Kristian Bezuidenhout, 1979 in Südafrika geboren, studierte zunächst 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

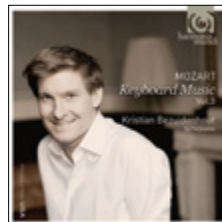
Also available for download / Disponible également en téléchargement



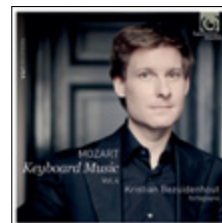
W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol.1
Sonatas K.533/494 & 570
Fantasia K.475
Variations on 'Unser dummer
Pöbel meint' K.455
CD HMU 907497



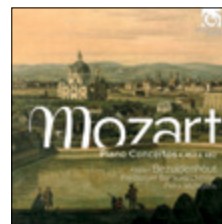
W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol.2
Sonatas K.330 & 457
Adagio K.540
Rondos K.485 & 511
CD HMU 907498



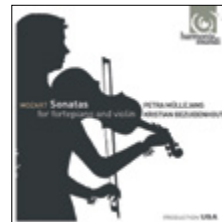
W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol.3
Sonatas K.332 & 333
Fantasia K.396
Variations on 'Ein Weib
ist das Herrlichste Ding'
CD HMU 907499



W. A. MOZART
Keyboard Music, Vol.4
Fantasia K.397
Sonatas K.311 & 283
Variations on 'Je suis Lindor' K.354
Prelude & Fugue K.394
CD HMU 907528



W. A. MOZART
Piano Concertos K. 453 & 482
with Freiburger Barockorchester
Petra Müllejans
CD HMC 902147



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 Müllejans, violin
CD HMU 907494



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



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



Photos: Marco Borggreve

Layout: Karin Elsener

All texts and translations © **harmonia mundi usa**

© 2013 **harmonia mundi usa**

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded November 2012 (CD 1) and January 2013 (CD 2)
at Air Studios, Lyndhurst Hall, London, England

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Piano Tuning: Simon Neal

Producer: Robina G. Young

harmoniamundi.com

"I would like to dedicate this recording to my dear father,
DANIEL SCHALK BEZUIDENHOUT (May 1, 1941 – November 19, 2012).
He and my mother instilled in me a passion for great music
– particularly Mozart – that remains a constant source of
inspiration and joy even in the darkest times. 'Papa', we all
miss you so terribly." – Kristian Bezuidenhout, London