



harmonia
mundi

MOZART
Keyboard Music
Vols. 8 & 9

Kristian Bezuidenhout
fortepiano

PRODUCTION USA

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Keyboard Music Vol.8

CD 1
77'41

- | | | |
|----|---|----------------|
| | Sonata in C major, K. 545 (1788) | [12'47] |
| 1 | i. Allegro | 4'16 |
| 2 | ii. Andante | 6'38 |
| 3 | iii. Rondo | 1'52 |
| 4 | 8 Variations in F major, K. 352 (1781)
on "Dieu d'amour" by A. GRÉTRY | 12'04 |
| | Suite in C major K. 399 (c. 1782) | [15'15] |
| 5 | i. Ouverture | 3'51 |
| 6 | ii. Allemande | 4'13 |
| 7 | iii. Courante | 2'33 |
| 8 | iv. Sarabande (completed by R. LEVIN) | 4'38 |
| 9 | Menuetto in D major, K. 355 (c. 1789-90) | 2'27 |
| 10 | Gigue in G major, K. 574 (1789) | 1'35 |
| 11 | Kleiner Trauermarsch in C minor, K. 453a (1784) | 2'06 |
| | Sonata in F major, K. 280 (1774-75) | [17'05] |
| 12 | i. Allegro assai | 4'39 |
| 13 | ii. Adagio | 8'07 |
| 14 | iii. Presto | 4'19 |
| 15 | 9 Variations in D major, K. 573 (1789)
on a menuet by J.P. DUPORT | 14'20 |

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

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Keyboard Music Vol.9

CD 2
75'49

- | | | |
|----|--|----------------|
| 1 | Modulating Prelude in F–C, K. deest (K. 624/626a) (c. 1777) | 4'24 |
| | Sonata in C major, K. 279 (1774-75) | [20'31] |
| 2 | i. Allegro | 8'14 |
| 3 | ii. Andante | 7'19 |
| 4 | iii. Allegro | 4'59 |
| 5 | Allegro in B-flat major, K. 400 (1781)
(Fragment, completed by R. LEVIN) | 7'17 |
| 6 | Allegro in G minor, K. 312 (1790)
(Fragment, completed by R. LEVIN) | 5'36 |
| 7 | Four Preludes, K. 284a (1777)
(formerly Capriccio in C major, K. 395/300g) | 4'31 |
| 8 | 12 Variations in C major, K. 179 (1774)
on a menuet by J.C. FISCHER | 19'03 |
| | Sonata in D major, K. 576 (1789) | [14'25] |
| 9 | i. Allegro | 5'11 |
| 10 | ii. Adagio | 4'39 |
| 11 | iii. Allegretto | 4'35 |

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

On 26 June 1788 Mozart noted in his Thematic Catalogue the opening bars of what has since become his most famous keyboard sonata, that in **C major, K.545**. Its opening triadic shape over an Alberti bass-line is, for some, iconic not only of Mozart but of the classical style in general. He entitled it a sonata 'for beginners'. In some respects, this is a reasonable designation, as the piece is of modest scale and technical difficulty (for the most part) and at the same time its structure unfolds in a regular and uncomplicated fashion, so that it might just as well be a model for beginning composers as for beginning pianists. No autograph survives; the first edition appeared in Vienna in 1805 and there are several other early editions from around the same time, in none of which appear any dynamic indications whatsoever. Why is this? It may have been that Mozart intended this work as teaching material. If that were the case, then the absence of dynamics may have been deliberate in order to allow, in Mozart's own teaching, for demonstrations of contrasting expressive possibilities. The G-major Andante, for instance, offers ample opportunities for dynamic shading, calling for delicate balance of volume between the hands; a 'blank canvas' in terms of dynamics would have challenged Mozart's students to react creatively in each and every phrase. Judging from surviving materials, Mozart's students were taught the rudiments of composition as well as piano playing, in contrast to the rigidly separated strands of performance and composition that are typical in today's music conservatoires. K.545 would have been an excellent model for imitating some fundamental compositional approaches, for instance cadential design, modulation schemes, melodic embellishment, antiphonal dialogue, thematic interrelation and invertible counterpoint. All through the sonata (and including the delightful Rondo finale) a little material is made to go a long way, the apparent simplicity disguising profound art.

Like the C-major sonata, K.279 (included in Volume 9), that in **F major, K.280**, belongs to Mozart's first completed set of six solo keyboard sonatas, composed during the winter of 1774–5. It is the second of the set (so numbered by Mozart in his composing score). Mozart's choice of keys for this set (offered by his father for publication to Breitkopf, though nothing ever came of it) follows typical patterns for mid-18th-century sonata publications – C, F, B flat, E flat, G, D – such as are found in the Op.5 sonatas of J.C. Bach, and others by Schobert, Honauer, Eckard and Haydn. Possibly, the relatively conservative choice of keys had something to do with the aesthetics of temperament systems in an era predating the wide adoption of equal temperament. Earlier 'unequal' systems mixed pure and altered intervals of the 5th and 3rd and consequently expressed quite dramatic contrasts

of colour when traversing keys relatively remote to the 'stable' areas of C, G, D and F majors. Another reason may have been that the solo sonata began life as a genre in which the keyboard was 'accompanied by a violin', and thus favoured keys that lay most comfortably for that instrument. By the mid 1770s, when Mozart wrote his first set, this practice was still prevalent (many of Schobert's sonatas, which Mozart knew well, were of this type). Not that straightforward keys equated to ease of performance: Leopold Mozart wrote to his wife and son on 17 November 1777 that K.280 was regularly practiced by Mozart's sister and that it was regarded as among the most difficult. He particularly mentions the minor-key slow movement – a 'Siciliana' in 6/8-time that is perhaps the most emotionally expressive keyboard work Mozart had composed up to this time. Its limpid melodic phrases, dotted rhythms, evocative silences and cadential pauses are underpinned by very precisely-notated dynamics, illustrating the extent to which local rhetorical contrast is central to the language. One of Haydn's set of six 'Esterhazy' sonatas (in F, Hob.XVI:23, composed in 1773) has a siciliana slow movement that has long been regarded as a potential model for Mozart's. Superficially, the two movements are very similar, although they cover their local and structural ground rather differently; perhaps Mozart (assuming he knew Haydn's sonata) reinterpreted the siciliana, rather than using it directly as a model.

Mozart's **8 Variations in F major, K.352** are based on a chorus 'Dieu d'amour' from Grétry's opera, *Les Mariages Samnites* (1776). Mozart may have encountered the opera and the catchy march theme in Paris in 1778, though his variations date probably from 1781. Various sources survive, not all of them complete. The last three variations (lacking in at least one source), were revised by Mozart for the 1786 Artaria edition, one of a number of Viennese editions of his keyboard works that, for a time, cemented his position as a freelance artist in the capital. Mozart does not seem to have been concerned to retain the allusion to the March character: even by the end of Variation 1 a sudden octave interjection in the left hand shortly before the final cadence propels us into a kaleidoscopic range of discovery, starting immediately afterwards with a cantabile rendition (Variation 2); gymnastic broken octaves (Variation 3); a reimagining of the opening notes as a fragmented accompaniment to a trill (Variation 4); an expressive chromatic *Minore* (Variation 5); hand-crossing (Variation 6), pitting widely-separated octaves and thirds against bubbling semiquavers in the middle of the keyboard; an Affekt-laden Adagio in the *empfindsamer Stil* (Variation 7); and finally a brisk translation into triple time.

Late in spring 1789 Mozart left Vienna for a tour of Leipzig, Dresden and Berlin. It was through his visit to the court of the cello-playing King Friedrich Wilhelm II of Prussia that he encountered Jean-Pierre Duport's six sonatas for Cello and Bass, Op.4, from the last of which he selected a Menuett as the basis of the **9 Variations, K.573** (completed at Potsdam on 29 April 1789). Roughly contemporary, therefore, with the 'Prussian' Quartets, K.575, 589 and 591, the 'Duport' Variations offer us a glimpse into a late phase in Mozart's development of the genre. In terms of texture, the first variation is reminiscent of the Piano Sonata in B-flat major, K.570 (February 1789), and subsequent variations tend to focus on economical use of scalar and arpeggio figuration to draw out the profile of the original theme in rather subtle ways (including the occasional admission of chromatic enhancements to the simple chord structure), in contrast to the earlier tendency to showcase virtuosity. This focus on revealing a myriad of possibilities from within the theme, rather than importing the expected generic fingerprints of showmanship into it, is quite characteristic of Mozart's late keyboard writing (for example in the piano concertos, K.537 and K.595). In particular, the potential of chromaticism to reveal an introspective character is exploited in the *Minore*, Variation 6, and equally in the remarkable **Menuetto in D major, K.355**, possibly composed a little earlier before Mozart left Vienna. Both the opening melody and its supporting chord sequence are infused with chromatic sideslipping, which then becomes the scaffolding for protracted contrapuntal development. In miniature, K.355 is a sonata form, and its middle section reaches a peak of intensity, pitting a two-beat climbing figure against the three beats-per-bar of the minuet before cascading in octaves into a reprise of the opening theme reharmonised in an entirely different chromatic lattice (demonstrating almost casually that this opening theme can combine with a closing cadence).

Mozart's **Suite in C major, K.399** (possibly dating from 1782) begins with an Overture in the mannered, over-dotted French style, somewhat in the manner of Handel (whose works, along with those of J.S. Bach he discovered in the library of Baron Gottfried van Swieten at around this time), and including a fugal continuation. The Allemande and Courante that follow demonstrate a fluidity in the handling of contrapuntal lines as well as a feeling for the stile brisé that was so prominent a feature of the baroque suite. Unlike the baroque suite, however, Mozart treats the inner movements tonally from the perspective of the classical sonata, the Courante being set in the relative major, E flat, and the fragmentary Sarabande (for which just

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Keyboard Music, Vol. 9

five and a half bars survive; completed by Robert Levin) in G minor, rather than holding to the tonic key throughout as had been the earlier practice. Unrelated to the C-major suite is a free-standing **Gigue (in G major, K.574)**, the dance form that had traditionally concluded the baroque suite. Composed on 16 May 1789, and entered into Mozart's Thematic Catalogue the next day, it was written into the scrapbook of Karl Immanuel Engel, whom Mozart described in his catalogue as 'Sächsischen HofOrganist in Leipzig'. The inspiration for the work was possibly the Gigue from Handel's F-major Suite of 1722. Likewise surviving in a scrapbook (this time belonging to Mozart's talented piano and composition student, Babette Ployer, for whom he wrote his G-major piano concerto, K.453), is the **Kleiner Trauermarsch in C minor, K.453a** (subtitled 'Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapunto'), dating from June 1784. Possibly the subtitle is a private joke somehow relating to Ployer's composition lessons. The 'Trauermarsch' is a parody, or perhaps, caricature of a funeral march, imitating on the keyboard alternating loud and soft orchestral choruses while incorporating in the bass-line that well-known 18th-century *topos* of the chromatic lament.

– JOHN IRVING

There could be no clearer demonstration of Mozart's improvisatory ability at the keyboard than the opening bars of the **C-major Sonata, K.279**. Each successive phrase is an exploration of the musical space, at first keeping close to the most fundamental tonal chord sequences of C major, later sending out more extended feelers into remoter territory – all the while broadening the range across the keyboard through scale and arpeggio figures. While all of this is most carefully notated, it would not stretch the imagination too far to consider just about all of the exposition as a keyboard improvisation later written out from memory.

In fact, this sonata is the first of a set of six 'difficult' sonatas (according to Mozart family correspondence) that Wolfgang composed during the winter of 1774–5. His autograph manuscript (today in the custody of the Jagiellonian University Library, Kraków) contains these six works in a continuous, numbered sequence and was obviously his composing manuscript: in some cases, a new sonata begins on the staves immediately below the conclusion of the predecessor, and in the case of the last of the set (K.284 in D) Mozart's original beginning was crossed out and the revision entered immediately afterwards on the next available stave. K.279's opening Allegro does not appear in the autograph, however, which lacks the first few folios; for this movement, the earliest surviving source is the third volume of Breitkopf & Härtel's *Oeuvres Complètes* of 1799. The following Andante demonstrates Mozart's early mastery of lyricism, possibly owing more than a little to his acquaintance with the Op.5 keyboard sonatas of Johann Christian Bach whose works he held in high esteem. There are frequent carefully placed dynamic indications alternating *forte* and *piano* on successive beats and enhancing the delicate melodic and harmonic chromaticism. This raises the question of Mozart's preferred instrument. Mozart is known to have encountered the fortepiano in Munich later in 1775, and reports on his playing at this stage strongly suggest that he was unfamiliar with its touch (he may even have been encountering it for the first time). By winter 1774–5, possibly his only experience of touch sensitivity at the keyboard was on the clavichord. This would be perfectly suitable for domestic performances of these works and would allow his expressive dynamic contrasts to come through with all the required clarity, while retaining the nuanced intimacy. At the same time, it may also be noted that Mozart's dynamics in K.279 are always indicative of contrast or emphasis of some sort – never gradual crescendos. So, with sensitivity to touch and articulation, they could plausibly be translated into expressive effects on a harpsichord too, and it may be felt that the

idiomatic passagework in the outer movements is more suited to the harpsichord than the clavichord. Some correspondence between Mozart's father and Breitkopf survives, offering these sonatas (in all likelihood) for publication, and the profusion of dynamics may have been aimed at making them saleable and durable within a market increasingly attracted to the expressive possibilities of the fortepiano.

There is no such doubt relating to the **D-major Sonata, K.576**, completed in July 1789, by which time the fortepiano was all the rage in Vienna and which Mozart had thoroughly mastered, not least through a series of magnificent piano concertos written for several successive seasons there, and through which he made his name as a virtuoso. K.576 is technically very demanding in the outer movements (with extended left-hand passages marking something of a departure in his sonata output). This rather contradicts the description of a set of six 'easy sonatas' that Mozart claimed to be completing for Princess Friederika of Prussia in a letter to fellow Freemason, Michael Puchberg on 12 July 1789 (though it has usually been assumed that K.576 is the only one of that set ever written). Notable for the intense counterpoint found in both the outer movements (sometimes involving close stretto overlaps), the emotional heart of this sonata is a highly expressive Adagio slow movement in A major (with an intensely chromatic middle section in F-sharp minor); remarkably, there are no dynamic indications whatsoever in the earliest source (Vienna, 1805 – Mozart's autograph is lost).

The two **sonata fragments in G minor, K.312** and **B-flat major, K.400** (both completed by Robert Levin) offer useful expansions to the Mozartean sonata repertoire. The G-minor fragment – a work notable for its turbulent 'Sturm und Drang' character with frequent unisons and octaves, diminished-7th leaps and unsettling textures – has long been known to pianists. First published in Vienna in 1805, it continued to appear in successive 19th- and some 20th-century editions of Mozart's keyboard works as a complete sonata-form movement lasting 178 bars. Mozart wrote only the first 106 bars however. Numerous attempts to date the work have placed it variously in 1774, 1778 and 1790, the grounds for which have interestingly pursued patterns of stylistic influence, especially from Haydn (and focusing on the quite densely developmental writing in the middle section). Watermark evidence has ultimately confirmed a date of 1790 for Mozart's manuscript (in the Bodleian Library, Oxford), and this fact usefully supports a link to the recently-completed Sonata in B-flat major, K.570 (included in Volume 1) which shares a number of compositional procedures with this fragment, notably the use

of striking gestures of chromatic harmony and silence at the start of the development section. In the autograph of the **B-flat major Sonata fragment, K.400** (1781, presently in Stockholm's Stiftelsen Musikkulturens Främ-jandel), Mozart intriguingly writes the names 'Sophie' (bar 70) and 'Costanze' (bar 71): no doubt references to the Weber sisters, the latter soon to become the composer's wife. Levin continues from bar 91 (where Mozart broke off) in a fairly literal way, keeping exactly to the original outline of Mozart's exposition, which contains a wide variety of textures, extending to the full extremes of the fortepiano's five-octave range and showing a virtuosic side to Mozart's keyboard writing that is every bit the equal of his Viennese piano concertos.

The twelve 'Fischer' **Variations in C major, K.179** (1774) draw upon a theme from the Rondo finale of a Concerto for oboe and strings (1768) by Johann Christian Fischer, whom Mozart had met originally in Holland in 1766 and then subsequently in Vienna. They may well have been a particular favourite for Mozart, since he often performed them himself. K.179 was much reprinted across Europe following its initial publication by Heina in Paris in 1778. The initial presentation already carries, in its second half, a hint of the virtuosity to follow. By Variation 2 Mozart is already discovering ways in which Fischer's theme might work in canon with itself (though the canon is never exact), and following Variation 3 (featuring continuous triplet quaver movement), he is ready to unleash a dazzling sequence of figurations through the remainder of the set, culminating digitally in the hand-crossings of Variation 9 and expressively in the rhapsodic Adagio of Variation 11 (which includes the one and only dynamic marking – *fp* at bar 35 – in the whole set).

Almost certainly composed in Munich in October 1777, the **Four Preludes in C major, K.284a** (also known as the Capriccio, K.395/300), are a fine example of 18th-century improvisational practice. 'Preluding' was a term with a dual meaning: it could refer to the manner in which a performer tried out the capabilities of an unfamiliar keyboard instrument, testing its touch, the quality of its sound, the colour possibilities across the different registers, and so forth; equally, it could refer to the developing, through these keyboard gestures, of musical ideas outlining a particular tonality, not in a stable measured time-signature, but in the form of a free fantasy incorporating a wide variety of gestures, and serving as an introduction to a longer, more formal piece, such as a sonata. K.284a actually comprises four brief works, demonstrating ways in which to modulate from one key to another: the first, extended, example taking us from C major to B flat; the next from an implied B flat to E flat; the third demonstrating a chromatic sequence cadencing in C minor; and the last a stable and more regularly metrical section entitled Capriccio.

The Präludium, K.624/626a is another example of how to effect a modulation, in the course of a recital, between pieces in different keys (in this case going from F major to C major). Mozart exploits virtually the full range of the keyboard, shifting rapidly between contrasting registers and likewise between scale and arpeggio patterns that outline the harmonic space and effect the links between keys. Exploiting the crispness of the fortepiano's articulation, the sheer digital brilliance of such displays must have astounded Mozart's Viennese audiences.

– JOHN IRVING

Le 26 juin 1788, Mozart notait dans son catalogue thématique les premières mesures de ce qui deviendrait sa plus célèbre sonate pour clavier, la **Sonate en do majeur, K.545**. Pour certains, le thème d'ouverture, caractérisé par l'arpège de l'accord parfait sur une basse Alberti, est typique du compositeur mais aussi du style classique en général. La sonate justifie à plus d'un titre l'appellation « pour débutants » donnée par Mozart lui-même : dans l'ensemble, en effet, l'œuvre est d'ampleur et de difficulté technique modestes. De structure régulière, elle se développe sans complication et peut servir de modèle aux compositeurs novices comme aux pianistes débutants. Aucune partition autographe n'a été retrouvée à ce jour. La première édition parut à Vienne en 1805 et, comme toutes les éditions datant peu ou prou de cette époque, se distingue par une absence totale d'indications dynamiques. Le phénomène s'explique parfaitement dans une perspective pédagogique : l'omission délibérée des nuances permettait à Mozart d'intégrer à son enseignement une approche des différentes possibilités d'expression. L'*Andante* en sol majeur, par exemple, est propice aux effets de nuances impliquant un délicat équilibre sonore entre les deux mains. Face à cette « toile vierge », les élèves devaient se montrer créatifs à chaque phrase. À en juger par le matériel existant, Mozart leur enseignait les rudiments de la composition en même temps que l'art du piano, contrairement à la pratique actuelle des conservatoires où composition et exécution sont des domaines strictement séparés. K.545 s'avérait certainement un excellent modèle pour apprendre à imiter certaines approches compositionnelles fondamentales comme la conception des cadences, les schémas de modulation, les fioritures mélodiques, le dialogue en répons, les interrelations thématiques et le contrepoint renversable. Dans toute la sonate (y compris le délicieux *Rondo* final), tout matériau musical, si succinct soit-il, est exploité au maximum et l'apparente simplicité cache un art consommé.

Comme la sonate en do majeur K.279 (au programme du Volume 9), la **Sonate en fa majeur, K.280**, appartient au premier recueil de six sonates pour clavier seul composées au cours de l'hiver 1774-75. Le père de Mozart les présenta à Breitkopf à fin de publication, mais sans succès. Cette sonate est la seconde du recueil, selon la numérotation du manuscrit autographe. Le choix des tonalités du cycle suit le canon typique du milieu du 18^e siècle : do, fa, si bémol, mi bémol, sol, ré. Les sonates op.5 de J.-C. Bach suivent le même schéma, présent également chez Schobert, Honauer, Eckard et Haydn. Faut-il mettre ce choix relativement conservateur en rapport avec l'esthétique des différents tempéraments avant l'adoption généralisée du tempérament égal ? Dans les anciens systèmes dits « inégaux », le mélange de

quintes et de tierces pures et altérées produisait de spectaculaires contrastes de couleurs au fur et à mesure que les modulations, si passagères soient-elles, entraînaient vers des tonalités de plus en plus éloignées des zones harmoniques plus « stables » de do, sol, ré et fa majeur. Une autre explication serait liée à la nature du genre musical. À ses débuts, la sonate pour clavier était « accompagnée par le violon » : il semblait logique de choisir des tonalités bien adaptées à cet instrument. Cette pratique prédominait encore au milieu des années 1770. Nombre de sonates de Schobert, bien connues de Mozart, étaient de ce type. Pour autant, des tonalités dites « simples » ne sont pas synonyme de facilité d'exécution : dans une lettre à sa femme et à son fils, datée du 17 novembre 1777, Léopold Mozart révèle que la sœur de Wolfgang travaille avec assiduité la sonate K.280, une des plus difficiles du recueil. Il évoque en particulier le mouvement lent en mode mineur, une *siciliana* à 6/8 d'une intensité d'expression bien supérieure à tout ce que Mozart avait composé jusqu'alors pour le clavier. La limpidité mélodique des phrases, les rythmes pointés, les silences évocateurs et les arrêts cadentiels sont étayés par une notation extrêmement précise des nuances, illustrant ainsi l'importance fondamentale du contraste rhétorique dans ce langage musical. La sonate en fa, Hob.XVI:23 de Haydn, composée en 1773 (une des six sonates « Esterhazy ») comporte un mouvement lent de type *siciliana*, longtemps considéré comme le modèle potentiel du mouvement mozartien. Malgré leur apparente similarité, les deux mouvements proposent des traitements bien différents de leurs particularités structurelles respectives. À supposer que Mozart connaissait cette sonate de Haydn, il serait plus juste de parler d'une réinterprétation de la sicilienne plutôt que d'une appropriation directe d'un modèle compositionnel.

Les **8 Variations en fa majeur, K.352** se déclinent sur le thème entraînant du chœur « Dieu d'amour », extrait de l'opéra de Grétry *Les Mariages samnites* (1776) que Mozart entendit peut-être lors de son séjour parisien, en 1778. Les variations datent probablement de 1781. Il en existe diverses sources mais toutes ne sont pas complètes. Mozart révisa les trois dernières variations (absentes d'au moins une des sources) avant de confier l'œuvre en 1786 à l'éditeur viennois Artaria qui publiait ses compositions, lui permettant ainsi, pendant un certain temps, de se positionner en artiste indépendant dans la capitale autrichienne. Mozart ne semble pas avoir jugé utile de conserver le caractère de marche du thème. Peu avant la cadence finale de la première variation, la soudaine interjection d'un octave à la main gauche déclenche une avalanche de trouvailles musicales : une variation très cantabile (Variation 2) ; des octaves brisés acrobatiques (Variation 3) ; une réutilisation

créative du motif d'ouverture comme accompagnement fragmentaire d'un trille (Variation 4) ; un chromatisme expressif dans le mode *Minore* (Variation 5) ; des croisements de mains (Variation 6), opposant octaves et tierces très éloignées et un bouillonnement de doubles croches dans le registre médian du clavier ; un *Adagio* chargé d'affect dans le style galant – *empfindsamer Stil* (Variation 7) ; et pour terminer, une vigoureuse adaptation à trois temps.

Vers la fin du printemps 1789, Mozart quitta Vienne pour Leipzig, Dresde et Berlin. À la cour du roi de Prusse Frédéric Guillaume II, violoncelliste à ses heures, il découvrit les six sonates pour violoncelle et basse, op. 4, de Jean-Pierre Duport. Le menuet de la dernière sonate lui fournit le thème des **9 Variations, K.573**. Achevées à Potsdam le 29 avril 1789, peu ou prou contemporaines des quatuors « prussiens » K.575, 589 et 591, les « Duport » sont un exemple tardif du genre de la variation chez Mozart. La texture de la première variation rappelle la sonate pour piano en si bémol majeur K.570 (février 1789). Les variations suivantes se démarquent résolument de cette tendance à la virtuosité : une certaine économie dans l'usage des motifs de gammes et d'arpèges fait ressortir le profil du thème par des moyens plus subtils, comme l'introduction occasionnelle d'enrichissements chromatiques dans la structure simple des accords. Cette approche consistant à révéler le potentiel intrinsèque d'un thème et non à l'habiller des critères techniques convenus d'une dextérité ostentatoire est tout à fait caractéristique de l'écriture pianistique tardive de Mozart (voir les concertos pour piano K.537 et K.595). Les possibilités expressives du chromatisme sont particulièrement exploitées dans le caractère introspectif du *Minore* (Variation 6) et dans le remarquable **Menuet en ré majeur, K.355**, légèrement antérieur, probablement composé avant que Mozart ne quitte Vienne. La mélodie initiale et sa séquence d'accords abondent en petites variations chromatiques qui deviennent ensuite l'argument d'un très long développement contrapuntique. K.355 est une forme sonate en miniature dont la section centrale, à son apogée, joue le contraste entre un motif ascendant sur deux temps et la structure en trois temps de la danse avant qu'une cascade d'octaves ne ramène au thème initial mais harmonisé sur un canevas chromatique totalement différent (prouvant au passage que ce thème d'ouverture peut se combiner avec une cadence conclusive).

La **Suite en do majeur, K.399** (peut-être composée en 1782) commence par une Ouverture dans le style français précieux, aux rythmes surpointés – un peu à la manière de Haendel, dont Mozart découvrit les œuvres, ainsi que celles de J.-S. Bach, dans la bibliothèque du Baron Gottfried van Swieten à peu près à cette époque. L'ouverture est suivie d'une fugue. L'Allemande et la

Courante témoignent d'une belle aisance dans le traitement des lignes de contrepoint et d'un grand sens du style brisé, si important dans la musique baroque. Mais contrairement au canon de la suite baroque qui se décline dans la tonalité de l'ouverture, les différents mouvements sont traités dans une perspective de sonate classique : l'Allemande est en do mineur et la Courante est à la relative, mi bémol majeur. La Sarabande en sol mineur, dont il ne reste qu'un bref fragment original de cinq mesures et demi, a été complétée par Robert Levin. La suite baroque se terminait traditionnellement par une gigue, mais la **Gigue en sol majeur, K.574** est indépendante de la suite K.399. Composée le 16 mai 1789 et inscrite au catalogue thématique de Mozart le lendemain, elle figurait dans l'album de Karl Immanuel Engel, « organiste de la cour de Saxe, à Leipzig », selon l'annotation du compositeur. L'œuvre est peut-être inspirée de la Gigue de la Suite en fa majeur de Haendel (1722). L'original de la petite marche funèbre en do mineur (**Kleiner Trauermarsch, K.453a** – sous-titrée « March funebre del Sigr. Maestro Contrapunto » – *sic*), composée en juin 1784, se trouve dans l'album de Babette Ployer, talentueuse élève de Mozart et dédicataire du concerto en sol majeur, K.453. Le sous-titre a tout d'une plaisanterie pour initiés et se rapporte probablement aux leçons de composition de Babette. Dans cette parodie (pour ne pas dire : caricature) de marche funèbre, le clavier imite l'alternance de passages orchestraux forts et doux tout en intégrant dans sa ligne de basse le *topos* récurrent de la plainte chromatique, si prisé au 18^e siècle.

– JOHN IRVING

Traduction : Geneviève Bégou

Les premières mesures de la **Sonate en do majeur K.279** témoignent avec éclat des talents d'improvisateur de Mozart. Chaque phrase explore un nouvel espace musical, s'éloignant peu à peu des accords fondamentaux de la tonalité initiale pour sonder des territoires harmoniques plus lointains en élargissant le champ des registres au fil de motifs de gammes et d'arpèges sur toute l'étendue du clavier. Tout est soigneusement noté, certes, mais il n'est pas difficile d'imaginer l'exposition du thème comme la transcription ultérieure d'une improvisation au clavier.

Cette sonate est la première d'un cycle de six sonates composées au cours de l'hiver 1774-75 et qualifiées de « difficiles » dans la correspondance familiale. Le manuscrit autographe, aujourd'hui à la bibliothèque de l'université Jagellon de Cracovie, est manifestement le manuscrit original de la composition. Non seulement les six sonates se succèdent dans l'ordre chronologique de leur numérotation, mais il arrive qu'une nouvelle sonate enchaîne directement sous la conclusion de la précédente. Mieux encore : Mozart a biffé le début de la dernière (K.284, en ré) et noté immédiatement après la nouvelle version. Signalons toutefois que le premier mouvement de K.279 ne figure pas dans ce manuscrit autographe, auquel manquent les premiers feuillets. La plus ancienne source connue de cet *Allegro* est le troisième volume des *Œuvres Complètes* (*sic*), paru chez Breitkopf & Härtel en 1799. Le mouvement suivant (Andante) montre une maîtrise précoce du lyrisme qui doit sans doute beaucoup à l'influence des sonates pour clavier op.5 de Johann Christian Bach dont Mozart tenait les œuvres en haute estime. Les nombreuses indications dynamiques, soigneusement placées, font alterner *forte* et *piano* sur des temps successifs et soulignent la délicatesse du chromatisme mélodique et harmonique. Se pose alors la question de l'instrument. Fin 1775, à Munich, Mozart disposait d'un pianoforte mais des témoignages de l'époque sur son jeu suggèrent que le toucher de l'instrument ne lui était pas encore familier (peut-être même était-ce la première fois qu'il en jouait). Sa seule expérience d'un clavier sensible au toucher se limitait probablement au clavicorde. Ce dernier conviendrait d'ailleurs parfaitement pour une exécution dans un cadre privé et permettrait de faire ressortir les contrastes expressifs de nuances avec toute la précision nécessaire, tout en conservant le caractère subtil et intime de l'œuvre. Parallèlement, il est intéressant de noter que les indications de nuances signalent toujours un contraste ou un accent mais jamais de crescendos progressifs, de sorte qu'un claveciniste au toucher délicat et à l'articulation soignée pourrait également traduire ces effets expressifs sur son instrument. Les passages idiomatiques des

mouvements extérieurs sembleraient d'ailleurs plus adaptés au clavicin qu'au clavicorde. Une partie de la correspondance entre le père de Mozart et l'éditeur Breitkopf a survécu, proposant ces sonates (selon toute vraisemblance) à la publication. La profusion d'indications dynamiques était peut-être un argument pour assurer le succès commercial durable de ces pièces dans un marché de plus en plus attiré par les possibilités expressives du pianoforte.

L'instrumentation de la **Sonate en ré majeur, K.576**, achevée en juillet 1789, ne laisse place à aucune incertitude. Le pianoforte faisait alors fureur à Vienne et Mozart maîtrisait totalement l'instrument, comme en témoignent les superbes concertos composés au fil de plusieurs saisons viennoises de concerts et qui établirent sa réputation de virtuose. L'extrême difficulté technique des mouvements extérieurs, en particulier les longs passages de main gauche, distingue cette sonate de sa production habituelle et contredit l'évocation d'un recueil de six « sonates faciles » pour la Princesse Frédérique de Prusse dont Mozart fait mention dans une lettre à son frère en franc-maçonnerie Michael Puchberg (lettre du 12 juillet 1789). (Il est généralement admis que K.576 est la seule sonate de ce recueil jamais composée.) L'intensité du contrepoint des mouvements extérieurs, avec parfois d'étroits chevauchements de strettes, est absolument remarquable, mais le sommet de l'émotion est incontestablement l'extrême expressivité de l'*Adagio* en la majeur, dont le passage médian en fa dièse mineur est d'un chromatisme intense. Il est assez surprenant de constater l'absence totale d'indications dynamiques dans la source la plus ancienne (Vienne, 1805 – l'autographe est perdu).

Les deux fragments de sonates (complétés par Robert Levin), respectivement en **Sol mineur, K.312** et **Si bémol majeur, K.400**, sont des ajouts non négligeables au répertoire mozartien. Les pianistes connaissent depuis longtemps K.312, remarquable par son caractère agité de style « Sturm und Drang » où foisonnent unissons et octaves, sauts de septièmes diminuées et textures déroutantes. Publié à Vienne en 1805, K.312 figurera tout au long du 19^e siècle et dans certaines éditions du 20^e siècle de l'œuvre pianistique de Mozart en tant que mouvement de forme sonate de 178 mesures. Toutefois, seules les 106 premières mesures sont de Mozart. Les diverses dates de composition avancées : 1774, 1778 et 1790, s'appuient sur une intéressante analyse des influences stylistiques (en particulier celle de Haydn) sur la densité de l'écriture dans le développement de la partie centrale. L'étude du filigrane a permis de confirmer que le manuscrit de Mozart, actuellement conservé à la Bodleian

Library d'Oxford, date de 1790. Cette découverte vient corroborer le lien de ce fragment avec la sonate en si bémol majeur, K.570, achevée peu de temps auparavant (au programme du Volume 1 de cette intégrale) et qui partage avec lui plusieurs procédures compositionnelles, notamment l'usage de gestes harmoniques chromatiques saisissants et du silence au début du développement. La partition autographe du **fragment de sonate en si bémol majeur, K.400** (1781, aujourd'hui à la Stiftelsen Musikkulturens Främjande de Stockholm) porte les inscriptions « Sophie » (mes. 70) et « Costanze » (mes. 71) : ces curieuses références se rapportent certainement aux sœurs Weber, dont la seconde deviendrait l'épouse du compositeur. À partir de la mesure 91, là où Mozart s'est arrêté, Levin poursuit de manière assez littérale en respectant strictement le plan original de l'exposition qui comprend une grande diversité de textures et se déploie sur toute l'étendue des cinq octaves de l'instrument, témoignant d'une facette virtuose de l'écriture pour clavier de Mozart, à l'égal de ses concertos viennois pour piano.

Les douze **Variations en do majeur, K.179** (1774), dites « Variations Fischer » s'inspirent du mouvement final en rondo d'un concerto pour hautbois et cordes (1768) de Johann Christian Fischer que Mozart avait rencontré aux Pays-Bas en 1766 et revu à Vienne. Sans doute Mozart prisait-il beaucoup ces variations car il les interprétait souvent en concert. Publié par Heina à Paris en 1778, K.179 connut de nombreuses réimpressions dans toute l'Europe. La seconde moitié de l'exposition du thème contient déjà en germe la virtuosité qui va suivre. Dès la Variation 2, Mozart traite le thème de Fischer en canon (bien que le canon ne soit jamais tout à fait strict). Le mouvement continu de triolets de croches dans la Variation 3 annonce le début de l'éblouissante succession de motifs divers qui se poursuivra jusqu'à la fin de l'œuvre et dont les points culminants sont les croisements de mains de la Variation 9 et l'*Adagio* expressif et rhapsodique de la Variation 11 (où se trouve la seule et unique indication de nuance de l'œuvre : *fp*, mesure 35).

Très probablement composés à Munich en octobre 1777, les **Quatre Préludes en do majeur, K.284a** (également connus sous le titre *Capriccio*, K.395/300) sont un magnifique exemple de la pratique de l'improvisation au 18^e siècle. La double acception du mot « préluder » se référerait soit à la manière dont un interprète testait les capacités d'un nouvel instrument à clavier (toucher, qualité du son, couleurs des différents registres etc.), soit au développement d'idées musicales mettant en relief une tonalité particulière, non pas dans un cadre métrique strict et mesuré mais sous forme d'une fantaisie libre intégrant une grande variété de gestes musicaux, en guise d'introduction à une pièce plus longue et plus formelle, comme une sonate. En quatre pièces brèves, K.284a montre diverses manières de moduler. Le premier exemple, assez développé, fait passer de do majeur à si bémol ; le deuxième reprend cette tonalité pour moduler en mi bémol ; le troisième présente une séquence chromatique conduisant à une cadence en do mineur. Enfin, le quatrième, intitulé *Capriccio*, est un mouvement stable, à la métrique plus régulière. Le **Präludium, K.624/626a** offre un autre exemple de modulation entre des pièces de différentes tonalités (en l'occurrence, de fa majeur à do majeur) en cours de récital. Mozart exploite pratiquement toute l'étendue du clavier, jouant la rapidité des contrastes de registres et l'alternance de motifs de gammes et d'arpèges qui soulignent l'espace harmonique et font le lien entre les tonalités. Tirant pleinement parti de la netteté d'articulation du pianoforte, ces étincelantes démonstrations de vélocité digitale durent stupéfier le public viennois.

– JOHN IRVING

Traduction : Geneviève Bégou

Am 26. Juni 1788 notierte Mozart in seinem Thematischen Katalog die Anfangstakte eines Werkes, das zu Weltruhm gelangte und das heute seine bekannteste Klaviersonate ist, die **C-dur-Sonate KV 545**. Die Eröffnungsgeste, ein Dreiklangsmotiv über einem Alberti-Bass, betrachten manche als charakteristisch nicht nur für Mozart, sondern für den Stil der Klassik insgesamt. Er bezeichnete sie als „kleine Klaviersonate für Anfänger“. In mancher Hinsicht ist das eine zutreffende Bezeichnung, denn das Stück ist wenig anspruchsvoll in seinen Dimensionen und (größtenteils) in seinen technischen Schwierigkeiten, und gleichzeitig ist sein Aufbau so schulmäßig klar und unkompliziert, dass es ebenso gut angehenden Komponisten wie angehenden Pianisten als Vorbild dienen könnte. Ein Autograph ist nicht erhalten; die Erstausgabe erschien 1805 in Wien, und es gibt mehrere andere etwa zur gleichen Zeit erschienene frühe Ausgaben, wobei in keiner irgendwelche dynamischen Hinweise enthalten sind. Warum ist das so? Denkbar wäre, dass Mozart das Werk für Unterrichtszwecke geschrieben hat. Wenn das der Fall ist, könnte Mozart absichtlich auf dynamische Zeichen verzichtet haben, denn so hatte er in seinem Unterricht die Möglichkeit, mit dem Schüler unterschiedliche Arten der Ausdrucksgestaltung durchzuspielen. Das G-dur-Andante etwa bietet reichlich Gelegenheit zur dynamischen Schattierung und es verlangt feinfühliges Tonausgleich der beiden Hände; wenn er ihnen bei der Dynamik „freie Hand“ ließ, hat das die Schüler Mozarts sicherlich dazu angeregt, jede einzelne Phrase kreativ zu gestalten. Nach dem überlieferten Unterrichtsmaterial zu urteilen, unterwies Mozart seine Schüler neben dem Klavierspiel auch in den Grundlagen der Komposition, und damit unterschied sich sein Unterricht grundlegend von den Musikkonservatorien unserer Zeit mit ihrer strengen Trennung von Interpretation und Komposition. KV 545 war dafür bestens geeignet: es konnte als Vorbild zur Nachahmung einiger grundlegender Kompositionsverfahren dienen, etwa der Kadenzplaner, der Modulationschemata, der melodischen Auszierung, des antiphonalen Dialogisierens, der thematischen Verknüpfung und des doppelten Kontrapunkts. Die ganze Sonate hindurch (das reizende Rondo-Finale eingeschlossen) wird ein Minimum an thematischem Material in aller Breite ausgeschöpft, doch verbirgt sich hinter der scheinbaren Einfachheit hohe Kunst.

Wie die C-dur-Sonate KV 279 (in Vol. 9 enthalten) gehört auch die **F-dur-Sonate KV 280** zu der im Winter 1774/75 entstandenen Sechsergruppe von Klaviersonaten, dem ersten Sonatenzyklus Mozarts für Klavier allein. Sie ist die Nr. 2 der Reihe (nach der Zählung Mozarts im Autograph). Mozart hat für diese Reihe (die

sein Vater Breitkopf zur Veröffentlichung anbot, doch wurde nichts daraus) eine Tonartenfolge gewählt, wie sie Mitte des 18. Jahrhunderts typisch war für Sonatenzyklen – C, F, B, Es, G, D – und wie sie auch in den Sonaten op. 5 von Johann Christian Bach begegnet und in anderen von Schobert, Honauer, Eckard und Haydn. Es könnte sein, dass die eher konservative Tonartenwahl etwas mit der Ästhetik der Stimmssysteme zu tun hatte zu einer Zeit, als die gleichschwebende Temperatur noch nicht allgemein gebräuchlich war. Frühere „ungleichschwebende“ Systeme vermischten reine und alterierte Intervalle der Quint und der Terz, was zu ganz erheblichen Abweichungen der Farbwirkungen führte, wenn man sich in entlegeneren Tonarten bewegte, weiter entfernt von den „stabilen“ Bereichen von C-, G-, D-, und F-dur. Ein anderer Grund könnte darin gelegen haben, dass in den Anfängen der Solosonate das Tasteninstrument „von einer Violine begleitet“ wurde und man deshalb Tonarten den Vorzug gab, die auf diesem Instrument bequem zu spielen waren. Mitte der 1770er Jahre, als Mozart seinen ersten Zyklus schrieb, war diese Praxis noch weit verbreitet (viele der Sonaten von Schobert, die Mozart gut kannte, waren Werke dieses Typs). Es war aber nicht so, dass einfache Tonarten gleichbedeutend waren mit leichter Spielbarkeit: Leopold Mozart schrieb in einem Brief vom 17. November 1777 an seine Frau und seinen Sohn, die Sonate KV 280 werde regelmäßig von Mozarts Schwester gespielt und sie gelte als eine der schwierigsten. Er erwähnt ausdrücklich den langsamen Satz in der Moltonart – es ist ein „Siciliano“ im 6/8-Takt, der in seiner Gefühlstiefe sicherlich alles übertrifft, was Mozart bis zu diesem Zeitpunkt für Klavier komponiert hatte. Die ungekünstelten Melodiephrasen, punktierten Rhythmen, sinnträchtigen Pausen und kadenzierenden Fermaten werden unterstützt von sehr sorgfältig notierten dynamischen Vorschriften, die zeigen, wie wesentlich die rhetorischen Kontraste im Einzelnen für die Tonsprache sind. Eine der sechs dem Fürsten Esterhazy gewidmeten Sonaten von Haydn (die Sonate F-dur, Hob. XVI:23, 1773 komponiert) hat einen langsamen Satz im Siciliano-Rhythmus, der seit langem als mögliches Vorbild für Mozart gilt. Oberflächlich betrachtet, sind die beiden Sätze sehr ähnlich, doch ist die Behandlung im Einzelnen und satztechnisch recht unterschiedlich; vielleicht hat Mozart (angenommen, er kannte die Sonate von Haydn) den Siciliano eher neuinterpretiert, als dass er ihn sich unmittelbar zum Vorbild nahm.

Die **8 Variationen in F-dur KV 352** hat Mozart über den Chor „Dieu d’amour“ aus Grétrys Oper *Les Mariages samnites* (1776) geschrieben. Er könnte 1778 in Paris auf die Oper und das

eingängige Marschthema gestoßen sein, die Variationen sind aber wahrscheinlich erst 1781 entstanden. Sie sind in mehreren Quellen überliefert, die aber nicht alle vollständig sind. Die letzten drei Variationen (die in mindestens einer Quelle fehlen) hat Mozart für die Artaria-Ausgabe von 1786 überarbeitet, eine von mehreren Wiener Ausgaben seiner Klavierwerke, die seiner Stellung als freischaffender Künstler in der Hauptstadt eine Zeitlang Rückhalt gaben. Mozart war, wie es scheint, nicht daran gelegen, den Marschcharakter des Themas beizubehalten: schon gegen Ende der Variation 1 katapultiert uns ein plötzlicher Oktaveinwurf in der linken Hand kurz vor der Schlusskadenz in eine kaleidoskopartige Vielfalt der Entdeckungen, beginnend unmittelbar danach mit einer kantablen Wiedergabe (Variation 2); dann athletische arpeggierte Oktavgänge (Variation 3); Umformung der Eröffnungssphrase in eine fragmentierte Begleitung eines Trillers (Variation 4); ein expressives chromatisches *Minore* (Variation 5); Handkreuzung (Variation 6); Gegenüberstellung weit auseinander liegender Oktaven und Terzen und perlender Sechzehntel in der Mitte der Klaviatur; ein affektgeladenes Adagio im empfindsamen Stil (Variation 7); und schließlich eine energische Übertragung in den Dreiertakt.

Im späten Frühjahr 1789 brach Mozart von Wien aus zu einer Konzertreise nach Leipzig, Dresden und Berlin auf. Durch seinen Aufenthalt am Hof des cellospielenden Königs Friedrich Wilhelm II. von Preußen lernte er die sechs Sonaten für Cello und Generalbass op. 4 von Jean-Pierre Duport kennen, und aus der letzten griff er sich ein Menuett heraus, über das er die **9 Variationen KV 573** komponierte (in Potsdam am 29. April 1789 vollendet). Die „Duport“-Variationen, die demnach annähernd zeitgleich mit den „Preußischen“ Quartetten KV 575, 589 und 591 entstanden, lassen erahnen, auf welche Höhen Mozart diese Gattung in seiner Spätzeit geführt hatte. Satztechnisch erinnert die erste Variation an die Klaviersonate in B-dur KV 570 (Februar 1789), während die nachfolgenden Variationen eher darauf abzielen, durch den sparsamen Gebrauch von Tonleiter- und Arpeggio-Figuration der originalen Gestalt des Themas Kontur zu geben und es auf subtile Weise nachzuzeichnen (wobei die schlichte Akkordstruktur gelegentlich durch Chromatik dramatisiert wird), und darin unterscheiden sie sich von der früheren Praxis der Entfaltung virtuosen Schaugepräges. Es ist typisch für den späten Klavierstil Mozarts (beispielsweise in den Klavierkonzerten KV 537 und KV 595), dass er sein Augenmerk mehr auf die Vielzahl der Möglichkeiten richtet, die er dem Thema selbst abzugewinnen vermag, als dass er die erwarteten

gattungsspezifischen Merkmale effektvoller Darbietung darauf überträgt. Im *Minore*, der Variation 6, schöpft er insbesondere die Möglichkeiten der Chromatik aus, um ihr einen Charakter gemütvoller Innenschau zu verleihen, wie es auch in dem bemerkenswerten **Menuett in D-dur KV 355** der Fall ist, das kurze Zeit vor Mozarts Abreise aus Wien entstanden sein könnte. Die Eröffnungsmelodie wie auch die sie begleitende Akkordfolge sind gesättigt mit schitternder Chromatik, die dann zum Gerüst einer weitschweifigen kontrapunktischen Durchführung wird. KV 355 ist eine Sonatensatzform im Miniaturformat; im Mittelteil steigert sich die Ausdrucksintensität bis zu einem Höhepunkt, wobei eine aufsteigende Figur im Zweiertakt der Dreitaktigkeit des Menuetts gegenübergestellt wird, bevor das musikalische Geschehen in Oktaven kaskadenartig hinabstürzt und in eine Reprise des Eröffnungsthemas übergeht, das in einem völlig anderen chromatischen Raster harmonisiert ist (und fast beiläufig demonstriert, dass dieses Eröffnungsthema auch für eine Schlusskadenz taugt).

Mozarts **Suite in C-dur KV 399** (sie könnte 1782 entstanden sein) beginnt mit einer Ouvertüre im manirierten, übermäßig punktierten französischen Stil, ein wenig nach Art Händels (dessen Werke er zusammen mit denen von Johann Sebastian Bach zu dieser Zeit in der Bibliothek des Barons Gottfried van Swieten entdeckte), mit anschließender Fuge. Die Allemande und die Courante, die dann folgen, lassen große Mühelosigkeit des kontrapunktischen Satzes erkennen und Gefühl für den *stile brisé*, der ein so wesentliches Merkmal der Barocksuite war. Abweichend vom Stil der Barocksuite behandelt Mozart die Binnensätze tonartlich jedoch nach den Regeln der klassischen Sonate und wählt für die Courante die parallele Durtonart Es-dur und g-moll für die fragmentarische Sarabande (nur fünfeinhalb Takte sind überliefert, Robert Levin hat sie vollendet), statt – barocker Praxis folgend – durchgehend an der Grundtonart festzuhalten. Keinen Bezug zur C-dur-Suite hat die alleinstehende **Gigue (in G-dur KV 574)**, die Tanzform, die traditionell Schlusssatz der Barocksuite war. Mozart hat das am 16. Mai 1789 komponierte und am nächsten Tag in seinen Thematischen Katalog aufgenommene Stück einem gewissen Karl Immanuel Engel, den Mozart in seinem Katalog als „Sächsischen Hoforganist in Leipzig“ bezeichnete, ins Stammbuch geschrieben. Angeregt war das Werk möglicherweise von der Gigue aus Händels F-dur-Suite von 1722. Ebenfalls in einem Stammbuch (diesmal ist es das von Babette Ployer, Mozarts talentierter Klavier- und Kompositionsschülerin, für die er sein G-dur-Klavierkonzert KV 453 geschrieben hat) ist der **Kleine Trauermarsch in c-moll KV 453a** (mit der Überschrift: „Marche funebre del Sigr. Maestro Contrapunto“) von Juni 1784 überliefert. Die Überschrift ist

wahrscheinlich ein nicht für die Öffentlichkeit bestimmter Scherz, eine Anspielung auf den Kompositionsunterricht Babette Ployers. Der „Trauermarsch“ ist eine Parodie oder auch die Karikatur eines Trauermarschs, der auf dem Klavier abwechselnd laute und leise Orchesterrefrains nachahmt, während in der Basslinie der sattem bekannte, im 18. Jahrhundert überstrapazierte *Topos* des chromatischen Lamentos seinen Lauf nimmt.

– JOHN IRVING

Übersetzung Heidi Fritz

Einen überzeugenderen Beweis vom improvisatorischen Können Mozarts am Klavier als die Anfangstakte der **C-dur-Sonate KV 279** könnte es nicht geben. Jede der aufeinanderfolgenden Phrasen ist eine Auslotung des Klangraums, anfangs im engeren Bereich der Stammakkordfolgen von C-dur, später weiter ausgreifend in entlegene Bezirke – zugleich wird der Tonumfang über die Breite der Klaviatur durch Tonleiter- und Arpeggiofiguren immer mehr ausgeweitet. All das ist mit größter Sorgfalt notiert, aber man braucht nicht allzu viel Phantasie, um sich vorzustellen, dass diese ganze Exposition nichts anderes ist als eine Klavierimprovisation, die später aus dem Gedächtnis niedergeschrieben wurde.

Eigentlich ist diese Sonate die erste einer Reihe „schwieriger“ Sonaten (so werden sie im Briefwechsel der Mozart-Familie bezeichnet), die Wolfgang im Winter 1774/75 komponierte. Das Autograph (heute im Besitz der Biblioteka Jagiellońska der Universität Krakau) enthält diese sechs Werke als durchnummerierte Reihe, und es handelt sich dabei ganz offensichtlich um sein Kompositionsexemplar: mitunter beginnt die nächste Sonate auf dem Liniensystem unmittelbar unter dem Schluss der vorigen, und bei der letzten der Reihe (KV 284 in D-dur) ist der ursprüngliche Anfang durchgestrichen, und die korrigierte Fassung beginnt unmittelbar danach auf dem nächsten freien Liniensystem. Das Eröffnungsallegro der Sonate KV 279 ist im Autograph nicht enthalten, dort fehlen die ersten Blätter; die älteste erhaltene Quelle dieses Satzes ist der dritte Band der Breitkopf & Härtel-Ausgabe der *Oeuvres Complètes* von 1799. Das dann folgende Andante lässt die frühe Meisterschaft Mozarts im lyrischen Stil erkennen, an der seine gründliche Kenntnis der Klaviersonaten op. 5 von Johann Christian Bach, von dessen Werken er eine hohe Meinung hatte, möglicherweise nicht unerheblichen Anteil hatte. Es finden sich darin gehäuft sorgfältig notierte dynamische Akzente mit schnell wechselndem *forte* und *piano* aufeinander folgender Taktteile, die die feingesponnene melodische und harmonische Chromatik vorteilhaft zur Geltung bringen. In diesem Zusammenhang erhebt sich die Frage, welches Instrument Mozart bevorzugte. Wir wissen, dass Mozart im Herbst des Jahres 1775 in München mit dem Pianoforte Bekanntschaft machte, und Berichte über sein Spiel zu dieser Zeit deuten sehr darauf hin, dass er mit seinem Anschlag nicht vertraut war (es könnte sogar sein, dass er dort zum ersten Mal Gelegenheit hatte, darauf zu spielen). Im Winter 1774/75 war ihm möglicherweise noch keine andere Anschlagsempfindlichkeit geläufig als die des Clavichords. Die war völlig ausreichend für die Aufführung dieser Werke im häuslichen Kreis, und sie ließ die ausdrucksstarken dynamischen Kontraste mit der

nötigen Klarheit hervortreten, wobei der fein nuancierte intime Charakter gewahrt blieb. Gleichzeitig ist zu bedenken, dass die dynamischen Vorschriften Mozarts in der Sonate KV 279 stets Kontraste oder Akzentuierungen anzeigen, nie allmähliche Crescendi. Deshalb konnten sie mit Feingefühl für den Anschlag und die Artikulation auch auf einem Cembalo überzeugend in expressive Effekte verwandelt werden, und man mag das klaviertypische Passagenwerk in den Ecksätzen als dem Cembalo angemessener empfinden als dem Clavichord. Es sind Teile eines Briefwechsels zwischen Mozarts Vater und Breitkopf erhalten, in denen er (aller Wahrscheinlichkeit nach) diese Sonaten zur Veröffentlichung anbietet, und die Fülle der dynamischen Anweisungen könnte als verkaufsfördernde Maßnahme gedacht gewesen sein, um ihnen auf einem Markt, der zunehmend von den Ausdrucksmöglichkeiten des Pianofortes dominiert war, langfristigen Erfolg zu sichern.

Solche Überlegungen erübrigen sich im Fall der im Juli 1789 vollendeten **D-dur-Sonate KV 576**: zu dieser Zeit war das Pianoforte in Wien die große Mode, und Mozart hatte es sich gänzlich zu eigen gemacht, nicht zuletzt durch eine Reihe glanzvoller Klavierkonzerte, die er für die Konzertsaison mehrerer Jahre in Folge geschrieben hatte, und mit denen er sich einen Namen als Virtuose machte. KV 576 ist in den Ecksätzen technisch sehr anspruchsvoll (mit ausgedehnten Passagen der linken Hand, die in seinem Sonatenschema so etwas wie einen Neuanfang darstellen). Das steht in deutlichem Widerspruch zu dem, was Mozart in einem Brief vom 12. Juli 1789 seinem Freimaurerbruder Michael Puchberg mitteilte, nämlich dass er gerade sechs „leichte Klaviersonaten“ für die Prinzessin Friederike von Preußen schreibe (wobei allgemein angenommen wird, dass KV 576 die einzige dieser sechs Sonaten ist, die er letztlich schrieb). Einen bemerkenswerten Gegensatz zum konzentrierten Kontrapunkt der beiden Ecksätze bildet das Herzstück expressiver Gestaltung dieser Sonate, ein sehr ausdrucksstarker langsamer Satz Adagio in A-dur (mit einem ausgeprägt chromatischen Mittelteil in fis-moll); auffallend ist, dass sich in der ältesten Quelle (Wien 1805 – Mozarts Autograph ist verschollen) keinerlei dynamische Anweisungen finden.

Die zwei Sonatenfragmente in **g-moll KV 312** und in **B-dur KV 400** (hier von Robert Levin vollendet) sind durchaus interessante Erweiterungen des mozartischen Sonatenrepertoires. Das g-moll-Fragment – ein Werk, das durch seinen ungestümen „Sturm-und-Drang“-Charakter hervorsteht, mit gehäuften Unisonopassagen und Oktavparallelen, Sprüngen verminderter Septen und irritierenden Klangstrukturen – ist den Pianisten seit langem bekannt. Nachdem es 1805 erschienen war, war es in den Nachfolgeausgaben von Mozarts Klavierwerken im 19. Jahrhundert und teilweise auch

noch im 20. Jahrhundert weiterhin als vollständiger Sonatensatz von 178 Takten Dauer enthalten. Es sind jedoch nur die ersten 106 Takte von Mozart selbst. Die zahlreichen Datierungsversuche siedelten das Werk 1774, 1778 oder 1790 an, wobei zur Begründung interessanterweise Stilmerkmale angeführt wurden, vornehmlich der Einfluss Haydns (im Zentrum der Argumentation der vergleichsweise dichte Satz der Themendurchführung im Mittelteil). Ein Wasserzeichengutachten brachte schließlich Klarheit: es datierte das Autograph Mozarts (in der Bodleian Library Oxford) auf 1790, und das war insofern erfreulich, als es die These eines Bezugs zu der kurz vorher vollendeten Sonate in B-dur KV 570 (in Vol.1 enthalten) erhärtet, die mehrere Kompositionsverfahren mit diesem Fragment gemeinsam hat, insbesondere den Gebrauch überraschender Gesten chromatischer Harmonik und Pausen zu Beginn des Durchführungsteils. Im Autograph des **B-dur-Sonatenfragment KV 400** (1781, heute im Besitz der Stiftelsen Musikkulturens Främjande Stockholm) hat Mozart merkwürdigerweise die Namen „Sophie“ (Takt 70) und „Costanze“ (Takt 71) notiert: damit sind zweifellos die Weber-Schwester gemeint, und die Letztere sollte schon bald Mozarts Ehefrau werden. Levin setzt die Komposition von Takt 91 an (wo Mozart abbrach) weitgehend notengetreu fort und hält sich genauestens an den Grundriss der Exposition Mozarts, die eine Vielzahl der verschiedensten Satzstrukturen aufweist und den Fünf-Oktaven-Umfang des Pianofortes bis in die extremen Lagen ausnutzt, dabei ist der Klavierstil Mozarts von einer Virtuosität, die seinen Wiener Klavierkonzerten in nichts nachsteht.

Die zwölf „Fischerschen“ **Variationen in C-dur KV 179** (1774) greifen auf ein Rondo-Thema aus dem Finale eines Konzerts für Oboe und Streicher (1768) von Johann Christian Fischer zurück, dem Mozart 1766 in Holland und später noch einmal in Wien begegnet war. Sie könnten ein Paradestück Mozarts gewesen sein, denn er hat sie häufig selbst gespielt. Nach der Erstausgabe, die 1778 bei Heina in Paris erschien, kam es zu zahlreichen Nachdrucken von KV 179 in ganz Europa. Schon in der Erstausgabe findet sich in der zweiten Hälfte ein Hinweis auf die Virtuosität dessen, was folgt. Von der Variation 2 an findet Mozart Mittel und Wege, das Thema von Fischer in der Kanontechnik zu verarbeiten (wenn der Kanon auch nirgendwo exakt durchgehalten wird), und im Anschluss an die Variation 3 (mit der Besonderheit einer durchgehenden Bewegung in Achtel-Triolen) geht er dazu über, in den noch verbleibenden Variationen der Reihe ein Feuerwerk der verschiedensten Figurationen abzubrennen, das spieltechnisch in den Handkreuzungen der Variation 9 gipfelt und im entrückten Adagio der Variation 11 ein Höchstmaß an Expressivität erreicht (dort findet sich die einzige dynamische Vorschrift – *fp* bei Takt 35 – der gesamten Reihe).

Die höchstwahrscheinlich im Oktober 1777 in München komponierten **Vier Präludien in C-dur KV 284a** (auch bekannt als Capriccio KV 395/300) sind ein glänzendes Beispiel der improvisatorischen Praxis des 18. Jahrhunderts. „Praludieren“ war ein Begriff mit doppelter Bedeutung: es konnte damit die Art und Weise gemeint sein, wie ein Spieler die Möglichkeiten eines ihm unbekannten Instruments erprobte, indem er seinen Anschlag, seinen Klangcharakter, die Klangfarbenschattierung in den verschiedenen Lagen der Klaviatur usw. ausprobierte; es konnte damit aber auch die Verarbeitung musikalischer Gedanken im Zusammenhang mit diesen pianistischen Wendungen gemeint sein, die den speziellen Klangcharakter eines Instruments herausarbeiteten, nicht mit fester Taktvorzeichnung, sondern in der Form einer freien Fantasie, in der ein breites Spektrum der verschiedensten Wendungen durchgespielt wurde, und die als Einleitung eines längeren, formal gebundenen Stücks, etwa einer Sonate diente. KV 284a, um das es hier geht, umfasst vier kurze Stücke, die zeigen, wie man von einer Tonart in eine andere moduliert: das erste (umfangreichere) Beispiel führt uns von C-dur nach B-dur, das zweite von einem nicht eigens vorgezeichneten B-dur nach E-dur, das dritte demonstriert eine in c-moll kadenzierende chromatische Sequenz, das letzte ist ein metrisch gefestigter und regelrechter gebauter Teil mit dem Titel Capriccio. Das **Präludium KV 624/626a** ist ein anderes Beispiel dafür, wie man in einem Solokonzert zwischen zwei Stücken in verschiedenen Tonarten eine Modulation bewerkstelligt (in diesem Fall von F-dur nach C-dur). Mozart nutzt nahezu den gesamten Umfang der Klaviatur, wobei er rasch zwischen gegensätzlichen Lagen wechselt wie auch zwischen Tonleiter- und Arpeggiofiguren, die den Tonraum umreißen und die Verbindung zwischen den Tonarten herstellen. Die spieltechnische Brillanz solcher Tastenkünste, die sich die lebendige Artikulation des Pianofortes zunutze machte, muss Mozarts Publikum in Wien in sprachloses Erstaunen versetzt haben.

– 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.

The musician 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 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

www.kristianbezuidenhout.com

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-forte 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 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

www.kristianbezuidenhout.com

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



« Bezuidenhout réunit (dans son premier récital) toutes les qualités qui font le prix des relectures de Mozart sur claviers anciens. » – DIAPASON

W. A. MOZART

Keyboard Music, Vol.2

Sonatas K.330 & 457
Adagio K.540
Rondos K.485 & 511
CD HMU 907498



"A vigorously intelligent musician, well equipped with the technique to back up some extraordinary new ideas about old music." – THE BOSTON GLOBE

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



"The tone is vibrant, the music thoroughly engaging, and the genius of Mozart is brilliantly and eloquently served." – THE SCOTSMAN

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



"Besser als Bezuidenhout spielt derzeit wohl niemand diese Werke ..." – STUTTGARTER ZEITUNG

W. A. MOZART

Keyboard Music, Vols.5 & 6

Sonatas K.281, 282, 309 & 331
Variations K.265, 353, 398 & 500
Adagio K. Anh.206a
Romanze K. Anh.205
2 CD HMU 907529.30



"Bezuidenhout se distingue par une séduction immédiate, sans minauderie, chaleureuse. À chaque volume de son intégrale, un mot nous revient à l'esprit, le tact." – DIAPASON

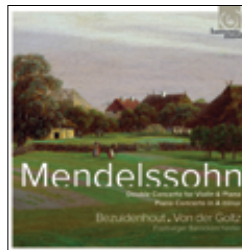
W. A. MOZART

Keyboard Music, Vol.7

Sonatas K. 284 & 310
Variations K. 180 & 264
CD HMU 907531



Klassik-CD-Tipp – BR.de



F. MENDELSSOHN

Double Concerto for Violin & Piano / Piano Concerto in A minor
with Gottfried Von der Goltz, Freiburger Barockorchester
CD HMC 902082



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

R. SCHUMANN

Dichterliebe op.48 / Liederkreis op.24
with Mark Padmore, tenor
CD HMU 907521

Photos: Marco Borggreve

All texts and translations © harmonia mundi usa

©2016 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in January 2013 (K.545), May 2013 (K.179) and December 2014 at
Air Studios, Lyndhurst Hall, London.

Recording Engineer & Editor: Brad Michel / Piano tuning: Simon Neal
Producer: Robina G. Young