

PRODUCTION USA



MOZART  
*Keyboard Music*  
Vol.7

Kristian Bezuidenhout  
fortepiano

- |   |  |                                                                   |                |
|---|--|-------------------------------------------------------------------|----------------|
| 1 |  | <b>9 Variations on “Lison dortait” in C Major, K. 264</b> (1778)  | <b>16’23</b>   |
|   |  | <b>Sonata in A Minor, K. 310</b> (1778)                           | <b>[17’59]</b> |
| 2 |  | i. Allegro maestoso                                               | 5’31           |
| 3 |  | ii. Andante cantabile con espressione                             | 9’26           |
| 4 |  | iii. Presto                                                       | 3’02           |
| 5 |  | <b>6 Variations on “Mio caro Adone” in G Major, K. 180</b> (1773) | <b>8’31</b>    |
|   |  | <b>Sonata in D Major, K. 284</b> (1774)                           | <b>[29’42]</b> |
| 6 |  | i. Allegro                                                        | 7’26           |
| 7 |  | ii. Rondeau en polonaise: Andante                                 | 4’46           |
| 8 |  | iii. Thema: Andante. Variations I-XII                             | 17’30          |

## Kristian Bezuidenhout fortepiano

Paul McNulty, Divisov, Czech Republic, 2009;

after Anton Walter & Sohn, Vienna, 1805.

From the collection of Alexander Skeaping

Unequal temperament, A = 430

To watch Kristian Bezuidenhout demonstrate the instrument he played on this recording, please visit: [www.youtube.com/user/harmoniamundivideo/videos](http://www.youtube.com/user/harmoniamundivideo/videos)

In the early summer of 1778 Mozart was in Paris, reacquainting himself with various musical and aristocratic personalities first encountered there during the prodigious European tour of the mid 1760s, designed by his father to display Wolfgang’s remarkable talents to the musical world. In many artistic respects the Parisian visit was a success; several important compositional developments were established at this stage (in the exceptionally fine piano and violin sonatas, K.301–306, for instance); and he showed that he could adapt his musical language to local circumstances, as proved by the highly acclaimed ‘Paris’ Symphony, K.297, written specifically for the Concerts Spirituels and containing references to (and reimaginings of) the fingerprints of Parisian symphonists. In other respects, however, this period was disastrous. In July 1778 his mother died and was buried, as Wolfgang explained in a heartfelt letter to his father back home in Salzburg, as a steadfast Catholic, but in a grave many hundreds of miles distant from family surroundings – a family tragedy of immense proportions. Neither, despite the critical acclaim for his music, did Mozart secure employment in the French capital (which was his fundamental purpose).

The **A-minor Sonata, K.310** was composed in this immediate context, and though some have attempted to read an outpouring of grief into the minor key and Mozart’s rather turbulent handling of keyboard texture in the first movement Allegro maestoso, or else in its sudden tonal shifts (the secondary theme, in the relative major key of C, is prepared by a chordal alternation of G and C minor introduced by a sudden *forte*), there is really nothing exceptional in the overall succession of keys to suggest that this is a personal expression of his anguish. This movement is, however, quite exceptional in the sheer density of its sound. Its textures are relatively thick (and continuously so), and from bar 16 until the return of the opening theme after the central development, there is scarcely any cessation of semiquaver movement. It is worth remarking that in the early years of the Paris Conservatoire, this movement was regarded by its first

professor of piano, Louis Adam, as *étude* of sorts – each of its literally hundreds of semiquavers is precisely fingered, demonstrating to students how to achieve the correct legato effect in their performances. Adam’s piano treatise dates from 1804, and is itself a marker of how rapidly attitudes towards piano performance adapted in the years after Mozart’s death: the Allegro maestoso is appropriated in this context as a finger-exercise serving the systematic dictates of conservatoire pedagogy. Mozart would probably never have imagined it so! But there is an interesting supplementary question surrounding K.310. In scale, it surpasses any sonata Mozart had previously composed, and it does not seem out of place in the concert hall (as some of his other sonatas, both earlier and later than 1778, do). In particular, Mozart’s almost violent treatment of the famous dotted military-seeming rhythm of the opening theme during an extended development section, built over a menacing foundation of endlessly rumbling semiquavers, might reasonably enough be felt to be programmatic (a ship being tossed around on stormy rolling waves, perhaps?) in a manner that presages some of his best dramatic operatic writing in *Idomeneo* just a few years later. The breathless Presto finale, a moto perpetuo of nervous quavers, likewise seems to be conveying a dramatic message in a public context. Both movements are clearly influenced by the Parisian symphonic music ringing in his ears at this time.

While K.310 was published (in Paris) along with two other sonatas dating from this period of his life (K.309 in C and K.311 in D), neither of those sonatas is stylistically cognate with the A-minor work, which is on a far grander scale. The first edition of K.310, K.309 and K.311 as *Trois Sonates pour le clavicin* was published by Franz Joseph Heina in 1782 or thereabouts (Heina had actually become a close friend of Mozart during his 1778 visit, and accompanied the composer at Maria-Anna Mozart’s funeral on 4 July). Regrettably his engraver, Mlle. Fleury, was not especially accurate; numerous passages appear an octave too low in the left hand (possibly because she could not read the alto clef of Mozart’s manuscript reliably), and slurrings, staccatos and accidental sharps and flats are sometimes quite chaotically reproduced, despite being very clearly notated in the autograph. Fortunately, later and better texts of

Mozart’s Andante cantabile (where many of the engraving errors lie) allow us to savour his emerging genius to the full, whether in terms of the thematic material, the use of texture, articulation and register (for instance, just before the central double-bar), or his imaginative creation of dramatic narrative in the middle section.

Heina’s publishing house was also responsible for the earliest-known print of the **Six Variations on “Mio caro Adone”, K.180** from Salieri’s 1772 opera, *La fiera di Venezia*, dating from autumn 1773. Mozart presumably got to know the tune during his visit to Vienna earlier that year. Yet again, Heina’s text (Paris, 1778) is not entirely free from error and confusion. Mozart takes the theme through an enchanting journey, among whose sights and sounds are rhythmic dislocation (in which *sforzandos* and sharp dynamic contrasts are prominently featured); and continuing with an alternation of aquiline triplet figures against chunkier chordal textures; trilling pirouettes and chromatics; and an Adagio featuring an arpeggiated accompaniment suggesting a guitar (and perhaps associations of a serenade).

In autumn 1778, Mozart composed the **Nine Variations on “Lison dormait”, K.264** from Nicholas Dezède’s Singspiel, *Julie*, produced in Paris that year. Several manuscript copies survive, mostly associated with monasteries in what is now the Czech Republic. One of these, owned by the Internationale Stiftung Mozarteum in Salzburg, contains some subtle amendments in Mozart’s hand, affecting the spacing of chords, for instance. The first edition was published by Artaria in Vienna in 1786. Oddly, none of the sources contains a single dynamic marking, though the articulations sometimes reinforce the fairly obvious

Le second séjour parisien de Mozart, au début de l'été 1778, fut l'occasion de reprendre contact avec des personnalités musicales et aristocratiques rencontrées dans les années 1760, lors de la fabuleuse tournée européenne organisée par son père pour révéler au monde ébloui les remarquables talents de Wolfgang. Du point de vue artistique, cette visite fut un succès à plus d'un titre. Non seulement Mozart confirma plusieurs évolutions majeures de sa pensée compositionnelle, ce dont témoignent les superbes sonates pour violon et piano, K.301-306, mais il montra aussi qu'il pouvait adapter son langage musical aux circonstances, comme le prouve la célèbre Symphonie « Paris », K.297. Composée expressément pour les Concerts Spirituels, l'œuvre est parsemée de références à des traits stylistiques propres aux symphonistes parisiens (tout en les réinventant parfois). Sur le plan personnel, en revanche, la période s'avéra catastrophique. En juillet 1778, la mère de Mozart mourut. Dans une lettre très émouvante, adressée à son père resté à Salzbourg, Wolfgang exprime son chagrin de voir sa mère inhumée, certes selon le rite qui seyait à une fervente catholique, mais à des centaines de kilomètres de ses proches. Ce décès fut une immense tragédie familiale. Par ailleurs, et malgré le très vif succès de sa musique, Mozart ne se vit proposer aucun poste dans la capitale française (ce qui était le but principal de sa visite).

Tel fut le contexte de la composition de la **Sonate en la mineur, K.310**. Dans le choix du mode mineur, dans l'écriture agitée du premier mouvement *Allegro maestoso* voire dans les brusques changements de tonalités (le thème secondaire, à la relative majeure – en do – est préparé par l'alternance d'accords de sol et de do mineur introduits par un soudain *forte*), certains ont voulu voir une manifestation du chagrin de Mozart. Pourtant, dans l'ensemble, rien de vraiment extraordinaire dans la succession des tonalités ne suggère une expression personnelle de sa douleur. Ce premier mouvement est néanmoins d'une densité

tout à fait exceptionnelle. Le tissu sonore reste assez fourni pendant tout le mouvement. De la mesure 16 jusqu'au retour du thème d'ouverture, après le développement médian, le flot de doubles croches est pratiquement ininterrompu. À ce propos, il est intéressant de remarquer que le premier professeur de piano du Conservatoire de Paris, Louis Adam, considérait ce mouvement comme une sorte d'*étude*, doigtant avec précision chaque double croche (et il y en a – littéralement – des centaines !) afin de montrer aux élèves comment obtenir un legato parfait. Paru en 1804, le traité de piano de Louis Adam illustre parfaitement l'évolution rapide du jeu pianistique dans les années qui suivirent la mort de Mozart : dans cette nouvelle vision, l'*Allegro maestoso* se mue en exercice de vélocité au service des préceptes de l'enseignement systématique pratiqué au conservatoire. Mozart n'aurait sans doute jamais imaginé cela ! Par ailleurs, K.310 soulève une autre question intéressante. Plus ample que les précédentes, cette sonate ne dépare pas au concert, contrairement à d'autres, antérieures ou postérieures à 1778. Déployé sur un grondement sans fin de doubles croches au cours d'un épisode assez long du développement, le célèbre rythme pointé initial, aux accents quasi militaires, est traité avec une intensité qui lui conférerait volontiers un caractère programmatique (serait-ce un navire ballotté par les rouleaux de vagues en furie ?). La manière présage certaines des plus belles pages dramatiques d'*Idoménée*, quelques années plus tard. Le Presto final, stupéfiant mouvement perpétuel de croches fébriles, semble lui aussi transmettre un message dramatique. L'influence de la musique symphonique parisienne de l'époque sur ces deux mouvements est manifeste. K.310 fut publiée à Paris en (ou vers) 1782 avec deux autres sonates contemporaines (K.309, en do et K.311, en ré) mais sans aucune parenté stylistique avec l'œuvre en la mineur, de bien plus grande envergure. La première édition portait le titre *Trois Sonates pour le clavicin*. Une profonde amitié, nouée pendant le séjour parisien de 1778, liait le

compositeur et l'éditeur Franz Joseph Heina, qui, le 4 juillet, suivit l'enterrement de Maria-Anna Mozart. Malheureusement, la graveuse, une certaine Mlle Fleury, manquait de précision. Plusieurs passages sont notés un octave trop bas dans la partie de main gauche (peut-être peinait-elle à lire la clé d'ut 3<sup>ème</sup> ligne du manuscrit ?). La transcription des liaisons, articulations staccatos et autres altérations accidentelles est parfois erratique, malgré une notation très claire dans l'autographe. Par chance, diverses copies plus tardives et bien meilleures de l'Andante cantabile (où se trouvent nombre d'erreurs de gravure) permettent de goûter pleinement l'émergence du génie de Mozart, qu'il s'agisse du matériau thématique, de l'intelligence du tissu sonore, de l'articulation et du registre (par exemple, juste avant la fin de la première partie), ou de la créativité du récit dramatique dans le passage central.

La plus ancienne édition connue des **Six Variations sur « Mio caro Adone », K.180**, est aussi l'œuvre de Heina (Paris, 1778). Composée à l'automne 1773, l'œuvre se base sur un thème d'un opéra de Salieri, *La fiera di Venezia* (1772). Mozart avait sans doute entendu l'air à Vienne, un peu plus tôt dans l'année. Ici aussi, le texte édité n'est pas exempt d'erreurs et de confusions. Mozart entraîne le thème dans un voyage enchanteur dont les étapes feront découvrir une dislocation rythmique (fortement marquée par des *sforzandos* et de puissants contrastes dynamiques), des arabesques de triolets suivies de textures harmoniques plus denses puis des trilles acrobatiques et des chromatismes ainsi qu'un Adagio dont l'accompagnement arpégé suggère une guitare (évocatrice d'éventuelles sérénades).

À l'automne 1778, Mozart composa **Neuf Variations sur « Lison dormait », K.264**. Le thème est extrait de l'opéra *Julie*, de Nicolas Dezède, représenté à Paris cette année-là. Pour la plupart, les copies manuscrites (connues) de ces variations sont la propriété de bibliothèques de monastères dans ce qui est aujourd'hui la République tchèque. Une de ces

copies, en possession de la fondation *Internationale Stiftung Mozarteum* à Salzbourg, comporte de subtiles modifications de la main même de Mozart et concernant les positions des accords, par exemple. La première édition parut chez Artaria à Vienne en 1786. Bizarrement, aucune source ne contient la moindre indication de dynamique, bien que les articulations viennent parfois renforcer l'évidence d'un changement de caractère. Ces neuf variations représentent une considérable évolution de l'écriture pour clavier de K.180. À l'origine, la technique instrumentale de Mozart devait beaucoup au clavecin, mais K.264 démontre une grande sûreté dans le traitement des tissus sonores et des figurations directement liées au timbre et au toucher du piano de Stein, d'invention récente. Citons en particulier l'espacement des voix et le registre des longues successions de retards dans la main gauche (variation 1) ; le dialogue de registres aigus contrastés (var. 3) ; de longs trilles (var. 4) ; l'élégance des liaisons croisées (var. 6) ; et les accompagnements en triplets de doubles croches répétées dans la variation 8 (les subtiles nuances nécessaires au succès de la texture sonore ne peuvent s'exprimer correctement sur un clavecin, même le mieux harmonisé). L'Adagio (var. 8) est presque un mouvement lent en soi : étendu bien au-delà des dimensions originelles du thème, il prépare à la conclusion virtuose, cette dernière étant interrompue par une cadence écrite avant la référence finale à la simplicité innocente de l'Ariette de Dezède.

Le baron Thaddäus von Dürnitz († 1803) était un des nombreux mécènes que Mozart avait ébloui au cours de ses précédents voyages. La tradition veut que ce bassoniste et claviériste amateur soit le destinataire du concerto pour basson K.191, achevé en juin 1774, mais peu d'éléments viennent étayer cette thèse. La **Sonate en ré majeur, K.284** fut certainement composée pour Dürnitz à sa demande lors du séjour de Mozart à Munich, à l'automne 1774. Mozart affirmait néanmoins que le baron ne lui avait jamais payé cette commande ! C'est la dernière, et certainement la plus ample, d'un recueil de six (K.279-84) sonates composées à cette époque. Mozart l'interpréta très souvent lui-même en concert, à Augsbourg en octobre 1777, par exemple. Dans une lettre à son père, datée du 17 octobre, il note qu'elle

sonnait particulièrement bien sur un des pianofortes de Stein, au sujet desquels il ne tarit pas d'éloges.

La partition autographe de K.284 se trouve dans la Bibliothèque Jagellonne de Cracovie, en Pologne. Ce document remarquable montre l'abandon de l'esquisse originelle de l'exposition du premier mouvement, biffée d'une plume énergique. Sur la même page, Mozart enchaîne directement avec la nouvelle version. Il réutilise nombre d'idées thématiques, mais avec des différences bien marquées : le motif en octave du thème initial se poursuit à présent sur trois mesures au lieu d'une, avant l'apparition de l'idée de pédale de dominante. L'effet de cette révision est de souligner, au sein de la forme sonate, le développement du matériau thématique, dans un style plus proche de la symphonie que du cadre intime de la sonate. Curieusement, il n'y a pas de mouvement lent à proprement parler mais un élégant menuet, suivi de son trio, sépare les mouvements extrêmes. Pour le finale, Mozart choisit un grand ensemble de variations. Dürnitz remarqua-t-il (apprécia-t-il ?) le phrasé irrégulier de la seconde partie du thème de la variation ? Une dizaine d'années après sa composition, K.284 fut publiée à Vienne, avec la Sonate en si bémol, K.333 et la sonate pour violon, K.454 (dans la même tonalité). Dans cette édition, le finale diffère nettement de la version autographe à la fois en termes d'indications précises de dynamique et d'articulation mais aussi dans l'enchaînement des variations.

– JOHN IRVING

*Traduction : Geneviève Bégu*

Im Frühsommer 1778 war Mozart in Paris und erneuerte seine Bekanntschaft mit einer Reihe von Persönlichkeiten des Musiklebens und des Adels, denen er Mitte der 1760er Jahre auf der überaus erfolgreichen Europareise begegnet war, die sein Vater mit ihm unternommen hatte, um der Musikwelt die außerordentliche Begabung Wolfgangs zur Kenntnis zu bringen. Künstlerisch war auch dieser Paris-Aufenthalt in vielerlei Hinsicht ein Erfolg; es kamen in dieser Phase einige wichtige kompositorische Entwicklungen in Gang (etwa in den bemerkenswerten Sonaten für Klavier und Violine KV 301–306), und er bewies, dass er in der Lage war, seine Tonsprache an die lokalen Verhältnisse anzupassen, wie man an der mit großem Beifall aufgenommenen „Pariser Sinfonie“ KV 297 sehen kann, die er eigens für die Concerts spirituels schrieb und in der er Zugeständnisse an Stilmerkmale der Pariser Symphoniker machte (und diese neu erfand). In anderer Hinsicht war die Reise ein Desaster. Im Juli 1778 starb seine Mutter und wurde beerdigt, „in gott selig“, wie Wolfgang dem zu Hause in Salzburg zurückgebliebenen Vater in einem Brief voll innigen Gefühls versicherte, aber in einem Grab, das hunderte von Meilen vom Wohnort der Familie entfernt war – eine Familientragödie ungeheuren Ausmaßes. Auch gelang es Mozart trotz der Zustimmung, die seine Musik bei den Kritikern fand, nicht, eine angemessene Stellung in der französischen Hauptstadt zu erlangen (was sein erklärtes Ziel gewesen war).

Die **a-moll-Sonate KV 310** ist unter dem unmittelbaren Eindruck dieser Ereignisse entstanden, aber auch wenn verschiedentlich versucht worden ist, eine Aufwallung von Schmerz und Trauer in die Molltonart und den einigermaßen aufgewühlten Klaviersatz des Kopfsatzes Allegro maestoso hineinzulesen, oder auch in die plötzlichen Tonartwechsel (das Seitenthema in der Paralleltonart C-dur wird durch einen Akkordwechsel von g-moll und c-moll vorbereitet, der mit einem plötzlichen

*forte* einsetzt), hat die Tonartenfolge insgesamt nichts Ungewöhnliches an sich, nichts, was darauf schließen ließe, dass es sich um den Ausdruck seiner eigenen Verstörtheit handelt. Wirklich ungewöhnlich ist dieser Satz in seiner Klangdichte. Das Satzgefüge ist verhältnismäßig dicht (und das durchgehend), und von Takt 16 bis zur Wiederkehr des Anfangsthemas nach der Durchführung im Mittelteil kommt die Sechzehntelbewegung so gut wie nie zur Ruhe. Erwähnenswert ist, dass dieser Satz in der Frühzeit des Pariser Conservatoire von dessen erstem Klavierprofessor Louis Adam als so etwas wie eine *étude* angesehen wurde – er hat jede der wirklich hunderte von Sechzehntelnoten genauestens mit Fingersatz versehen, um den Studenten begreiflich zu machen, wie sie in ihrem Spiel die korrekte Legatowirkung hervorbringen konnten. Das Klaviertraktat von Adam ist 1804 erschienen, und es ist schon als solches ein Anzeichen dafür, wie schnell sich die Einstellung zum Klavierspiel in den Jahren nach Mozarts Tod änderte: das Allegro maestoso wird in diesem Traktat zu einer Fingerübung im Dienste der methodischen Unterweisung am Conservatoire umfunktioniert. So war das von Mozart wahrscheinlich nicht gedacht! Aber es gibt bei der Betrachtung von KV 310 noch einen anderen interessanten Aspekt. In seinem künstlerischen Anspruch übertrifft das Werk alles, was Mozart an Sonaten komponiert hatte, und es ist im Konzertsaal keineswegs fehl am Platz (was bei einigen seiner anderen Sonaten, vor 1778 entstandenen ebenso wie danach komponierten, der Fall ist). Insbesondere Mozarts beinahe grell zu nennende Behandlung der berühmten, militärisch anmutenden punktierten Rhythmen des Anfangsthemas im Verlauf einer ausgedehnten Durchführung über einer bedrohlich wirkenden Grundierung gleichmäßig hämmernder Sechzehntel könnte durchaus als programmatisch empfunden werden (vielleicht ein Schiff, das von sturmgepeitschten Wellen hin- und hergeworfen

wird?) in einer Art und Weise, die auf einige der eindrucksvollsten Momente seines dramatischen Opernstils in dem nur wenige Jahre später komponierten *Idomeneo* vorausweist. Das atemlose Finale Presto, ein *Moto perpetuo* erregter Achtel, hat ebenfalls den Anschein, als vermittele es eine dramatische Aussage von allgemeinem Interesse. Beide Sätze sind ganz offensichtlich beeinflusst von der sinfonischen Musik, wie Mozart sie damals in Paris zu hören bekam.

Die Sonate KV 310 kam zwar (in Paris) zusammen mit zwei anderen, ebenfalls in dieser Schaffensperiode entstandenen Sonaten (KV 309 in C-dur und KV 311 in D-dur) heraus, aber keine von ihnen weist eine stilistische Verwandtschaft mit dem a-moll-Werk auf, das von ungleich höherem Anspruch ist. Die Erstausgabe von KV 310, KV 309 und KV 311 erschien im oder um das Jahr 1782 als *Trois Sonates pour le clavecin* bei Franz Joseph Heina (Heina war nämlich seit Mozarts Paris-Aufenthalt von 1778 eng mit dem Komponisten befreundet und hatte ihm auch bei der Beerdigung von Maria-Anna Mozart am 4. Juli zur Seite gestanden). Leider hat seine Notenstecherin Mademoiselle Fleury nicht sehr sorgfältig gearbeitet; zahlreiche Passagen sind in der linken Hand eine Oktave zu tief abgedruckt (was möglicherweise daran liegt, dass sie den Altschlüssel in Mozarts Autograph nicht zuverlässig lesen konnte), und beim Druck der Legatobogen, der Staccatopunkte und der Erhöhungs- und Erniedrigungszeichen ist stellenweise einiges durcheinander gekommen, obwohl sie im Autograph mit größter Genauigkeit notiert sind. Zum Glück gibt es spätere und in besserer Qualität gedruckte Ausgaben von Mozarts Andante cantabile (wo sich die Fehler des Notenstichs häufen), die uns in die Lage versetzen, sein sich abzeichnendes Genie in vollem Umfang zu genießen, das sich im thematischen Material ebenso zeigt wie in seiner Behandlung der Texturen, der Artikulation und der Klangregister (beispielsweise unmittelbar vor dem Doppelstrich in der Satzmitte) oder seiner

einfallsreichen Entfaltung dramatischer Erzählkunst im Mittelteil.

Das Verlagshaus Heina zeichnete auch für den frühesten heute bekannten Druck der im Herbst 1773 entstandenen **Sechs Variationen über „Mio caro Adone“ KV 180** aus Salieris Oper *La fiera di Venezia* von 1772, KV 180, verantwortlich. Mozart hatte mit der Melodie vermutlich bei seinem Besuch in Wien Mitte des Jahres Bekanntschaft gemacht. Doch auch diese Ausgabe Heinas (Paris 1778) ist nicht ganz frei von Fehlern und Verwechslungen. Mozart geht mit dem Thema auf eine erlebnisreiche Reise, unter deren Sehenswürdigkeiten und Klangeindrücken rhythmische Verschiebungen zu nennen sind (wirkungsvoll unterstrichen durch *sforzandos* und scharfe dynamische Kontraste) und im weiteren Verlauf Wechsel von schnittigen Triolen und kompakteren akkordischen Texturen, Trillerpirouetten und Chromatik und schließlich ein Adagio mit arpeggierter Begleitung, die an eine Gitarre denken lässt (und vielleicht Assoziationen an eine Serenade wecken möchte).

Im Herbst 1778 komponierte Mozart die **Neun Variationen über „Lison dortait“ KV 264** aus dem Singspiel *Julie* von Nicholas Dezède, das in jenem Jahr in Paris auf dem Spielplan stand. Das Werk ist in mehreren Abschriften überliefert, die meisten in Klöstern auf dem Gebiet der heutigen Tschechischen Republik angefertigt. Eine dieser Abschriften, die im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg ist, enthält einige subtile Änderungen von Mozarts Hand, beispielsweise die Lage von Akkorden betreffend. Die gedruckte Erstausgabe erschien 1786 bei Artaria in Wien. Merkwürdigerweise enthält keine der Quellen auch nur ein dynamisches Zeichen, obwohl die Arten der Artikulation den recht eindeutig von Mozart beabsichtigten Charakteren mitunter größeren Nachdruck verleihen. Seine neun Variationen lassen eine deutliche Entwicklung des Klavierstils im Vergleich zu KV 180 erkennen. Mozarts Klaviertechnik kam ursprünglich vom Cembalo her, in KV 264 aber stellt er unter Beweis, wie souverän er mit den Texturen und Figurationen umzugehen weiß, die sich unmittelbar aus dem Klang und dem Anschlag des kurz zuvor von ihm entdeckten Hammerklaviers von

Stein ergeben, bemerkenswert etwa die Verteilung und die Lage ausgedehnter Vorhaltketten der linken Hand (Variation 1), der Dialog kontrastierender hoher Register (Variation 3), lange Trillerketten in Variation 4, das delikate verschränkte Legatospiel in Variation 6 und die Begleitung in repetierten Sechzehnteltriolen in Variation 8 (in der die feine Nuancierung, die für das Gelingen der Klangstruktur erforderlich ist, auf dem Cembalo nicht zufriedenstellend zu bewerkstelligen ist, mögen die Kiele auch noch so fein eingestellt sein). Das Adagio der Variation 8 ist beinahe ein langsamer Satz für sich, der die ursprünglichen Dimensionen des Themas sprengt und auf den virtuoson Schluss vorbereitet; dieser wiederum wird von einer ausgeschriebenen Kadenz unterbrochen, bevor der Schluss zur Harmlosigkeit der Ariele von Dezède zurückkehrt.

Baron Thaddäus von Dürnitz (gest. 1803) war einer der vielen Musikmäzene gewesen, die Mozart auf seinen Reisen in jüngeren Jahren für sich einzunehmen suchte. Er war ein Fagott und Klavier spielender Liebhaber, und man hat von jeher angenommen, er sei derjenige, für den Mozart sein im Juni 1774 vollendetes Fagottkonzert KV 191 geschrieben hat, obwohl es dafür kaum konkrete Anhaltspunkte gibt. Von der **D-dur-Sonate KV 284** wissen wir genau, dass Mozart sie während seines Aufenthalts in München im Herbst 1774 im Auftrag von Dürnitz komponiert hat (allerdings behauptete Mozart, Dürnitz habe sie nie bezahlt). Es ist die letzte – und zweifellos in der Weite der Form glanzvollste – einer Gruppe von sechs (KV 279-84) zu dieser Zeit komponierten Sonaten. Mozart hat sie später des Öfteren selbst gespielt, beispielsweise im Oktober 1777 in Augsburg, und in einem Brief an seinen Vater vom 17. Oktober schrieb er, sie klinge besonders gut auf einem Pianoforte von Stein, und er rühmte das Instrument in den höchsten Tönen.

Das Autograph von KV 284 ist erhalten und wird in der Biblioteka Jagiellonska in Krakau (Polen) verwahrt. Es ist ein bemerkenswertes Dokument, aus dem zu ersehen ist, dass Mozart seinen ersten Entwurf der Exposition des ersten Satzes fallengelassen hat: unwirsch strich er das Ganze durch und fing unmittelbar danach von vorne an; viele der thematischen Einfälle wurden wiederverwendet, aber in stark veränderter Form – so wird etwa der reine Oktavklang des

Anfangsthemas von einem Takt auf drei erweitert, bevor der Gedanke des Orgelpunkts auf der Dominante eingeführt wird. Die Wirkung dieser Überarbeitung ist die, dass innerhalb der Sonatensatzform die Durchführung des thematischen Materials als solche größeres Gewicht bekommt, wodurch sie der Sinfonie nähersteht als der intimen Sonate. Seltsam ist, dass es nicht wirklich einen langsamen Satz gibt; die Ecksätze sind stattdessen durch ein anmutiges Menuett und Trio getrennt. Als Finale bringt Mozart einen umfangreichen Variationensatz. Man fragt sich, ob Dürnitz die unregelmäßige Phrasenlänge in der zweiten Hälfte des Variationenthemas bemerkt hat und ob er sie zu würdigen wusste. Ziemlich genau zehn Jahre nach ihrer Komposition erschien die Sonate KV 284 zusammen mit der B-dur-Sonate KV 333 und der Violinsonate KV 454 (ebenfalls in B-dur) in Wien im Druck. In der gedruckten Fassung des Finales KV 284 haben die Variationen ein erheblich vom Autograph abweichendes Erscheinungsbild; die Unterschiede betreffen die detaillierten dynamischen Zeichen und Artikulationsanweisungen, aber auch und vor allem die Abfolge der Variationsabschnitte.

– 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  
[www.kristianbezuidenhout.com](http://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 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](http://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](http://www.kristianbezuidenhout.com)

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



## Kristian Bezuidenhout

### DISCOGRAPHY

Also available for download  
Disponible également en téléchargement

**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**  
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*

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

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

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

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

**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

+ FRANZ LACHNER  
5 Songs from 'Sängerehre' op.33  
with Mark Padmore, tenor  
CD HMU 907521



Photos: Marco Borggreve

All texts and translations © harmonia mundi usa

© ©2015 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded in November, 2012 (K.310) and May, 2013  
at Air Studios, Lyndhurst Hall, London.

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Piano tuning: Simon Neal

Producer: Robina G. Young

harmoniamundi.com