

Keyboard Music
Vol.3

Kristian Bezuidenhout
fortepiano

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Keyboard Music vol. 3

	Sonata in B-flat major / Si bémol majeur / B-dur, K. 333 (1783)	[24'45]
1	I. Allegro	7'14
2	II. Andante cantabile	10'50
3	III. Allegretto grazioso	6'40
	Variations on "Ein Weib ist das herrlichste Ding" in F major / Fa majeur / F-dur, K. 613 (1791)	[15'46]
4	Thema	1'18
5	Variation 1	1'16
6	Variation 2	1'16
7	Variation 3	1'15
8	Variation 4	1'13
9	Variation 5	1'23
10	Variation 6	1'56
11	Variation 7	3'25
12	Variation 8	2'48
13	Fantasia in C minor / ut mineur / c-moll, K. 396 (c.1782) Fragment, completed by Maximilian Stadler	9'38
	Sonata in F major / Fa majeur / F-dur, K. 332 (1783)	[18'56]
14	I. Allegro	6'57
15	II. Adagio	4'43
16	III. Allegro assai	7'17

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

For many years the B-flat-major Sonata, K.333 was thought to date from Mozart's Paris residency in 1778, and thus contemporary with the radically different A-minor Sonata, K.310. It was only when the English musicologist, Alan Tyson thoroughly examined the watermarks in Mozart's autograph manuscript that the true date of composition was established as late 1783. In October that year Mozart had returned briefly to Salzburg for a performance of his C-minor Mass, and on the way back to Vienna he stopped off at Linz where the first performance of his new C-major symphony (the 'Linz', K.425) was given in early November. Tyson showed that the paper on which the B-flat-major Sonata was written out is rather unusual (16 staves, rather than Mozart's normal 12- or 10-stave manuscript paper) and was manufactured at a paper mill at Steyr, en route to Vienna. Probably then, Mozart wrote the sonata in close proximity to the Linz symphony as preparation for resuming a busy round of piano teaching and concert-giving back in the capital. The work was subsequently published (oddly with very few dynamic indications) in Vienna by Torricella in 1784 as the first of *Trois Sonates...Oeuvre VII* also including the D-major piano sonata, K.284 (composed in 1775) and the brand new sonata in B-flat for piano and violin, K.454.

The first movement, Allegro, offers us a glimpse into two contrasting facets of Mozart's artistry, running in parallel. On the one hand there is the sheer fecundity of thematic invention: within the exposition there are perhaps a dozen different thematic ideas, and yet another later intervenes as an episode within the development section. On the other hand, there is his capacity to work with these ideas 'developmentally' in what was later to become the *sine qua non* of sonata form as theorized in the nineteenth-century Germany: *Durchführung*. This happens not just in the central 'development section' but more or less continuously as themes are laid out (Mozart rarely restates an idea altogether unchanged). A particularly memorable example of his developmental skill occurs midway through the Andante cantabile, at which point the rhythm and general contour of the opening theme are subjected

to chromatic transformation taking us into completely unexpected harmonic and expressive regions. But the larger point here is that what was originally a *theme* is reinterpreted as a *link*, taking us to a truly developmental passage over a repeated-quaver bass separated by a couple of octaves from the right-hand line and leading to a magical restatement of a secondary theme in A-flat. Mozart is continually questioning the identity and function of his materials in this movement, which gives way to a bucolic finale that leans strongly in the direction of the piano-concerto finale (including a written-out cadenza towards the end) that was to become a hallmark of Mozart's presence in the vibrant Austrian capital of his day.

In the catalogue of his compositions that Mozart had begun to keep in February 1784, Mozart described his very last composition for piano (as it turned out), the Variations in F, K.613 as variations on the song 'Ein Weib ist das herrlichste Ding etc etc'. The variations were completed in April 1791, a mere eight months before the composer's death. Variations on popular operatic tunes were extremely marketable in late-eighteenth-century Vienna and it is not surprising that Mozart's were published (by Artaria) almost straight away. The variations are contemporary with *The Magic Flute*, Mozart's famous Singspiel with text by Emanuel Schikaneder (1751-1812). Schikaneder also wrote the libretto for Benedikt Schack's (1758-1826) musical play, *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge* (July 1789), from which the bass aria, 'Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt' comes. Schack was the first Tamino in *The Magic Flute*, and he was one of the singers who performed parts of the *Requiem* at Mozart's bedside on the evening of his death. The light-hearted tone of the original aria is captured in Mozart's variations, although in the course of some 15 minutes they traverse an expansive range of expression. While Mozart typically overlays the simple theme with ever more elaborate figuration as the variations proceed (concluding with a coda that departs radically from the structure of the aria in harmonic and contrapuntal terms), the underlying shape of the

original is always clear to hear and the result is a very convincing blend of developing virtuosity and architectural control that was to become the hallmark, within just a few years, of Beethoven's variations.

The Fantasia in C minor, K.396, perhaps dates from 1782. Mozart began this magnificently rhetorical work as a piece for keyboard alone and in its remarkably fluid lines and textures it gives us a glimpse, perhaps, of his genius for improvisation between the advertised items in his public concerts in Vienna. It moves with effortless grace between a variety of contrasting gestures that demonstrates not only Mozart's gift for extending snippets of ideas creatively (a technique known in German as *Fortspinnung*), but also for maximizing the colour effects obtainable from a Viennese fortepiano such as the one he bought from the maker Gabriel Anton Walter at about this time. Oddly, Mozart introduced a violin part in the last five bars of his initial draft of the Fantasia, which breaks off at what was evidently intended as the halfway point of a binary form movement. The remainder of the piece was very effectively completed by Abbé Maximilian von Stadler (1748-1833) who, at the bidding of Mozart's widow, had a hand in completing several works left in a fragmentary state at his death. Stadler may well have heard Mozart improvising and his completion of this Fantasia therefore gives us valuable clues as to the ways in which Mozart may have developed his ideas in performance.

Like its companion sonatas (in C major, K.330, and in A major, K.331), the F major, K.332 was almost certainly designed for use in Mozart's hectic regime of teaching once he had made his definitive break with the Archbishop of Salzburg and moved to Vienna as a freelance performer-composer. As all three works predate the point at which Mozart began his thematic catalogue, we can only speculate as to their exact date, but they are written on 10-stave paper, suggesting that Mozart was still using up stocks of a paper-type he habitually used in Salzburg, rather than the 12-stave variety

that was to become the norm for his Viennese works. Mozart scholarship has tentatively assigned a date of 1781-2 to all three sonatas, which were eventually published in Vienna by Artaria in 1784 as *Trois Sonates...Oeuvre VI*. Interestingly, in the case of the F-major Sonata Mozart included many more dynamic and other expression and articulation markings in the print, compared to his autograph score. These extra refinements are especially noticeable in the slow movement, which, in the printed version, pays remarkable attention to subtle contrasts between dynamics attainable on a fortepiano. There are also significant additional written-out embellishments of repeated sections (typically, primary or subsidiary themes), which provide tantalising clues as to the kind of approach Mozart took as a performer of his own keyboard works in a public context. We might imagine that these additions were specifically intended to demonstrate to purchasers of his sonatas the sophisticated and expressive language in which he expected his works to be performed on the fortepiano. More subtly, the embellishments notated in the print might be taken not as definitive instructions, but rather as suggestive indications of ways in which the repeated sections might be varied in performance. We know that Mozart was a superb improviser and the contrast between his autograph score and the printed page is really an invitation to the performer to engage creatively with the letter of the score, rather than be hidebound by it.

The opening Allegro hints, in its first page, at the pedagogic origin of the Sonata. In the course of successive phrases, it migrates through a bewildering array of different musical characters (or 'topics'), including allusions to the aria, hunting horns and strict imitative counterpoint before a sudden dramatic twist into the wild gymnastics of *Sturm und Drang*, introduced without the slightest preparation, but toppling the narrative into a completely unexpected expressive region. Is Mozart laying out different expressive topics here as a teaching tool? Or is the *Sturm und Drang* outburst – a mere 23 bars after the ever-so-innocent

opening theme – a sign that this sonata actually plumbs rather deeper waters than might be imagined in the teaching studio? And if so, what does this movement tell us about the sonata as an evolving genre? Perhaps Mozart is signalling already in this piece that a solo-keyboard sonata could soon become the domain for profound expressive intentions of a kind that Beethoven was later to explore further in his own sonatas, works that definitively clinch the sonata's transition from the domestic chamber to the concert

stage. Mozart's finale prefigures yet another fingerprint of that later sonata-type with its cascades of sextuplets foregrounding the element of virtuosity. Much of the time, motivic content is rudely ejected as the main focus of our attention, its place usurped by the texture of virtuosity as an end in itself. In short, the F-major Sonata is something of a watershed in the evolution of the sonata in Mozart's hands.

JOHN IRVING

La date de composition de la sonate en Si bémol majeur, K.333 fit longtemps l'objet d'une erreur. La tradition voulait qu'elle date du séjour parisien de Mozart en 1778, ce qui en aurait fait la contemporaine de la sonate en la mineur K.310, radicalement différente. L'examen minutieux des filigranes du manuscrit autographe permit au musicologue anglais Alan Tyson de rétablir la vérité : l'œuvre date de la fin de l'année 1783. En octobre de cette année-là, Mozart était à Salzbourg pour un bref séjour à l'occasion de l'exécution de sa Messe en do mineur. Sur le chemin du retour à Vienne, il s'arrêta à Linz où sa nouvelle symphonie en Do majeur (la symphonie "Linz", K.425) fut créée début novembre. Alan Tyson démontra la singularité du papier du manuscrit autographe de la sonate en Si bémol majeur : ces feuillets de 16 portées (et non de 10 ou 12, comme à l'accoutumée) provenaient d'un moulin à papier situé près de Steyr, sur la route de Vienne. Il est alors fort probable que Mozart composa cette sonate peu ou prou dans la foulée de la symphonie "Linz", en amont de la période de concerts et d'enseignement assez chargée qui l'attendait à son retour dans la capitale. Publiée par Torricella à Vienne en 1784 (mais, bizarrement, avec très peu d'indications dynamiques), elle figurait à la première place du recueil de *Trois Sonates...Œuvre VII*, comprenant également la sonate en Ré majeur K.284 (composée en 1775) et la toute récente sonate en si bémol pour violon et piano, K.454.

Le premier mouvement – *Allegro* – montre deux facettes de l'art mozartien, contrastées mais toujours présentes en parallèle. D'une part, l'incroyable fécondité de l'invention thématique : l'exposition pétillante d'une bonne douzaine d'idées différentes, suivie d'une dernière, un peu plus tard, sous forme d'un épisode dans le développement ; d'autre part, l'art de traiter ces idées sous forme de développement, prélude à ce qui allait devenir le *Durchführung*, élément *sine qua non* de la forme sonate telle que la théorisa l'Allemagne du XIX^e siècle. Ce traitement particulier n'apparaît pas uniquement dans le "développement" central. Il se produit de manière plus ou moins continue au fur et à mesure

de la présentation des thèmes (Mozart répète rarement une idée sans la modifier). Un exemple frappant se trouve à mi-parcours de l'*Andante cantabile*, avec une transformation chromatique du rythme et du contour général du thème d'ouverture qui entraîne vers des régions harmoniques et expressives totalement inattendues. Mais le plus important, ici, c'est la réinterprétation d'un thème en tant que *lien* vers un passage véritablement développemental sur une basse de noires répétées, deux octaves plus bas que la ligne de la main droite, pour déboucher sur un rappel quasi magique d'un thème secondaire en la bémol. Dans ce mouvement, Mozart ne cesse de questionner l'identité et la fonction de ses matériaux, avant de passer à un *Finale* à l'accent pastoral. Celui-ci penche très fortement vers le finale typique du concerto pour piano (y compris, vers la fin, une cadence écrite) indissociable de l'empreinte du compositeur dans la bouillonnante vie musicale de la capitale autrichienne de son époque.

Dans le catalogue de ses compositions qu'il avait commencé à tenir en février 1784, Mozart note les Variations en fa, K.613 comme des variations sur la chanson "*Ein Weib ist das herrlichste Ding etc etc*". Il acheva ce qui devait être sa toute dernière composition pour le piano en avril 1791, huit mois à peine avant sa mort. L'engouement du public viennois de la fin du XVIII^e siècle pour les variations sur des airs d'opéra populaires explique leur publication presque immédiate, chez l'éditeur Artaria. Ces variations sont presque contemporaines de *La Flûte enchantée*, dont le librettiste, Emanuel Schikaneder (1751-1812), était également celui d'un ouvrage de Benedikt Schack (1758-1826), intitulé *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge* (juillet 1789), d'où est extrait l'air de basse : "*Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt*." Créateur du rôle de Tamino (*La Flûte enchantée*), Schack participa aussi à l'interprétation du *Requiem* au chevet de Mozart, le soir de la mort du compositeur. Les Variations K.613 saisissent parfaitement la légèreté de ton de l'air originel, tout en passant par une très vaste palette expressive au fil des quinze minutes de leur évolution. Comme à son habitude, Mozart recouvre le thème

assez simple de figurations toujours plus élaborées (concluant sur une coda qui se démarque radicalement de la structure de l'air, en termes d'harmonie et de contrepoint), mais la forme sous-jacente de l'original est toujours nettement audible. Il en résulte ce mélange convaincant de développement virtuose et de contrôle de l'architecture générale qui allait devenir, en quelques années à peine, la marque de fabrique de la variation beethovénienne.

La Fantaisie en do mineur, K.396, date peut-être de 1782. Ce chef-d'œuvre de rhétorique musicale était originellement conçu pour clavier seul. La remarquable fluidité des lignes et des textures donne un aperçu du génie mozartien de l'improvisation, tel qu'il se manifestait lors de ses concerts publics à Vienne. L'œuvre se meut avec grâce et sans effort à travers une grande diversité de gestes contrastés, prouvant le don de Mozart pour développer avec créativité des bribes d'idées (ce que les Allemands appellent le *Fortspinnung*) mais aussi pour maximiser les effets de couleur possibles sur un *fortepiano* viennois du facteur Gabriel Anton Walter (dont il avait acheté un instrument peu auparavant). Bizarrement, Mozart introduisit une partie de violon dans les cinq dernières mesures de l'esquisse initiale de la Fantaisie, interrompue au point médian d'un mouvement de forme binaire. La pièce fut achevée (et fort bien) par l'Abbé Maximilian von Stadler (1748-1833). À la demande de la veuve du compositeur, il termina plusieurs œuvres que le décès de Mozart avait laissées à l'état de fragments inachevés. Stadler avait probablement entendu Mozart improviser et son travail sur la Fantaisie donne de précieux indices sur la manière dont ce dernier développait ses idées lors d'une exécution.

Comme les sonates en Do majeur K.330 et La majeur K.331, la sonate en Fa majeur K.332 fut presque certainement conçue pour l'enseignement. De retour à Vienne après sa rupture définitive avec l'Archevêque de Salzbourg, Mozart, à présent interprète et compositeur indépendant, dut multiplier ses activités pour gagner sa vie et prît des élèves. Les trois sonates précitées datent d'avant l'établissement du catalogue thématique de ses œuvres,

la date exacte de leur composition est sujette à conjecture. Mais le papier à 10 portées laisse supposer que Mozart utilisait encore les réserves de papier de Salzbourg plutôt que les feuillets à 12 portées qui deviendraient la norme de ses compositions viennoises. Les experts mozartiens ont avancé la période 1781-1782 pour les trois sonates, publiées à Vienne par Artaria en 1784 sous le titre : *Trois Sonates... Œuvres VI*. Il est intéressant de remarquer que la version imprimée de la sonate en Fa majeur comporte de nombreux ajouts d'indications de dynamique, d'expression et d'articulation, par rapport à la partition autographe. Ce surcroît de raffinement est particulièrement visible dans le mouvement lent où les subtils contrastes dynamiques du pianoforte font l'objet d'une grande attention. Les ornements écrits supplémentaires des passages répétés (généralement des thèmes primaires ou subsidiaires) sont autant d'indices non négligeables de l'approche de l'interprète Mozart jouant ses propres œuvres en public. Ces ajouts ont peut-être été spécifiquement conçus pour montrer aux acheteurs potentiels du recueil le langage élaboré et expressif d'une interprétation fidèle à la conception de l'auteur. Mais ces ornements imprimés peuvent se comprendre de manière plus subtile, non comme des instructions figées une fois pour toutes mais plutôt comme des suggestions pour varier les passages répétés lors d'une exécution. Mozart était un extraordinaire improvisateur et le contraste entre la partition autographe et l'édition imprimée invite vraiment l'interprète à une approche créative et non à une lecture corsetée et réductrice du texte.

La première page de l'*Allegro* initial rappelle immédiatement l'origine pédagogique de la sonate. Au fil des phrases se déploie une étonnante palette de caractères musicaux (ou "topiques") différents, dont des allusions au genre "aria", aux cors de chasse et au contrepoint imitatif le plus strict, avant qu'un basculement aussi soudain que spectaculaire dans la sauvagerie tempétueuse du *Sturm und Drang*, amenée sans la moindre préparation, ne fasse chavirer le discours dans un univers expressif totalement inattendu. Mozart enchaîne-t-il ici différents topiques expressifs

dans un but pédagogique ? Ou bien faut-il voir dans cette explosion de *Sturm und Drang* – à peine 23 mesures après un thème initial d’une incomparable innocence – l’exploration de profondeurs inimaginables dans un cadre d’enseignement ? Dans ce cas, que nous dit ce mouvement sur la sonate en tant que genre en pleine évolution ? Peut-être que la sonate pour clavier seul deviendrait bientôt le domaine d’intentions expressives profondes, un genre dont Beethoven ferait plus tard reculer les limites dans ses propres sonates, scellant définitivement le passage de l’environnement privé à la scène publique. Avec ses cascades de sextolets mettant

au premier plan l’élément de virtuosité, le *Finale* de Mozart préfigure encore une autre caractéristique de ces sonates tardives. La plupart du temps, le contenu motivique n’est plus le centre d’attention. Écarté sans ménagement, il voit sa place usurpée par l’élément virtuose comme une fin en soi. En un mot comme en cent, la sonate en Fa majeur est un tournant dans l’évolution de la sonate mozartienne.

JOHN IRVING

Traduction : Geneviève Bégou

Man hat lange Zeit angenommen, die B-Dur-Sonate KV 333 sei während Mozarts Paris-Aufenthalt im Jahr 1778 entstanden, also zeitgleich mit der völlig anders gearteten a-Moll-Sonate KV 310. Erst als der englische Musikwissenschaftler Alan Tyson die Wasserzeichen im Papier von Mozarts Autograph gründlich untersuchte, stellte sich heraus, dass sie erst Ende 1783 komponiert worden ist. Im Oktober des Jahres war Mozart wegen einer Aufführung seiner c-Moll-Messe kurz noch einmal nach Salzburg zurückgekehrt, und auf der Rückreise nach Wien machte er in Linz Zwischenstation, wo Anfang November seine neue C-Dur-Sinfonie KV 425 (die „Linzer Sinfonie“) uraufgeführt wurde. Tyson hat nachgewiesen, dass das Papier, auf dem die B-Dur-Sonate notiert ist, ungewöhnlich für Mozart ist (16 Liniensysteme statt der 12 oder 10 Systeme des sonst von ihm verwendeten Papiers) und dass es in einer Papiermühle der an seinem Reiseweg gelegenen Stadt Steyr hergestellt worden ist. Mozart hat die Sonate demnach in enger Nachbarschaft zur Linzer Sinfonie geschrieben, wahrscheinlich im Hinblick auf die Wiederaufnahme seiner Tätigkeit als vielbeschäftigter Klavierlehrer und Konzertpianist nach der Rückkehr in die Hauptstadt. Das Werk erschien (merkwürdigerweise mit sehr spärlich gesetzten Vortragszeichen) 1784 in Wien bei Torricella als die erste von *Trois Sonates... Oeuvre VII* zusammen mit der D-Dur-Klaviersonate KV 284 (1775 komponiert) und der gerade erst komponierten B-Dur-Sonate für Klavier und Violine KV 454.

Der erste Satz Allegro ist geeignet, einen kleinen Eindruck von zwei einander widersprechenden, parallel laufenden Aspekten der Kunstfertigkeit Mozarts zu vermitteln. Einerseits ist da die ungeheure Fruchtbarkeit der thematischen Erfindung: in der Exposition ist vielleicht ein Dutzend verschiedener thematischer Einfälle zu erkennen, und ein weiterer taucht in Gestalt einer Episode im Durchführungsteil auf. Dem steht seine Fähigkeit gegenüber, diese Einfälle in der Durchführung zu „verarbeiten“, dem Teil, der das *sine qua non* der Sonatensatzform werden sollte und im 19. Jahrhundert in Deutschland Gegenstand theoretischer Erörterungen war. Das geschieht nicht nur im eigentlichen „Durchführungsteil“, sondern mehr oder weniger fortlaufend in dem Maße, wie die Themen ausgebreitet werden (es kommt selten vor, dass

Mozart einen musikalischen Einfall völlig unverändert wiederholt). Ein besonders einprägsames Beispiel seiner Kunst der Themenverarbeitung begegnet in der Satzmitte des Andante cantabile: dort unterwirft er das Anfangsthema in seinem Rhythmus und seiner Grundgestalt einer chromatischen Umformung, die uns in völlig unerwartete Regionen der Harmonik und der Ausdrucksgestaltung entführt. Das Wesentliche aber ist, dass das, was ursprünglich ein *Thema* war, nun in einen *Zwischensatz* umgedeutet wird, der zu einer echten Durchführungspassage über einem Bass in Achtelrepetitionen im Abstand von mehreren Oktaven von der Linie der rechten Hand überleitet, gefolgt von einer zauberhaften Reprise eines Seitenthemas in As. Mozart stellt in diesem Satz fortwährend die Identität und die Funktion seines thematischen Materials in Frage. Dann schließt sich ein bukolisches Finale mit ausgeprägten Zügen eines Klavierkonzertfinales an (einschließlich einer ausgeschriebenen Kadenz am Ende), das ein Kennzeichen von Mozarts Musikertätigkeit in der pulsierenden österreichischen Kapitale seiner Zeit werden sollte.

In dem seit Februar 1784 von ihm geführten eigenhändigen Werkverzeichnis bezeichnete Mozart seine (wie sich herausstellen sollte) allerletzte Klavierkomposition, die Variationen in F-Dur KV 613, als Variationen über das Lied „*Ein Weib ist das herrlichste Ding etc. etc.*“. Er vollendete die Variationen im April 1791, nur acht Monate vor seinem Tod. Variationen über beliebte Opernmelodien waren im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts überaus gefragt und verkaufte sich gut, und so überrascht es nicht, dass die Variationen von Mozart umgehend (bei Artaria) im Druck erschienen. Mozart komponierte sie gleichzeitig mit seinem berühmten Singspiel *Die Zauberflöte* auf einen Text von Emanuel Schikaneder (1751-1812). Schikaneder hatte auch das Libretto zu dem Singspiel *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge* (Juli 1789) von Benedikt Schack (1758-1826) verfasst, in dem die Bassarie „*Ein Weib ist das herrlichste Ding auf der Welt*“ vorkommt. Schack war der erste Tamino in *Die Zauberflöte*, und er war einer der Sänger, die am Sterbebett Mozarts Ausschnitte aus dem *Requiem* sangen. Mozart hat den unbeschwerten Ton der Originalarie in seine Variationen übernommen, aber sie durchlaufen in dem etwa 15-minütigen Stück ein breites Ausdrucksspektrum. In der für ihn typischen Weise umkleidet

Mozart das anspruchslöse Thema mit Figurationen, die von einer Variation zur nächsten immer kunstvoller werden (bis hin zu einer Coda, die nichts mehr gemein hat mit der harmonischen und kontrapunktischen Struktur der Arie), dabei ist aber die zugrundeliegende Gestalt des Originals stets klar herauszuhören, und das Ergebnis ist eine sehr überzeugende Mischung von sich steigernder Virtuosität und meisterlichem Formbau, die wenige Jahre später ein Kennzeichen der Variationen Beethovens werden sollte.

Die c-Moll-Fantasie KV 396 könnte 1782 entstanden sein. Mozart begann dieses hochexpressive Werk als ein Stück für Klavier allein, und mit seinen bemerkenswert flüssigen Linien und Texturen kann es uns vielleicht eine Vorstellung von seiner genialen Kunst der Improvisation vermitteln, mit der er bei seinen öffentlichen Konzerten in Wien zwischen den im Programm angekündigten Stücken glänzte. Es bewegt sich mit müheloser Leichtigkeit zwischen den verschiedensten Charakteren und kontrastierenden Gebärden, die nicht nur Mozarts Gabe zur schöpferischen Verknüpfung von Gedankenschnipseln erkennen lässt (man nennt diese Technik *Fortspinnung*), sondern auch seinen Sinn für die maximale Ausschöpfung der Farbwirkungen, die man auf einem Wiener Hammerflügel wie dem, den er etwa um diese Zeit von dem Klavierbauer Gabriel Anton Walter erwarb, hervorbringen konnte. Seltsamerweise fügte Mozart in den letzten fünf Takten eines ersten Entwurfs der Fantasie eine Violinstimme hinzu; dieser bricht an einem Punkt ab, der offensichtlich als das Ende des ersten Teils eines Satzes in der zweiteiligen Form gedacht war. Das Fragment ist sehr gekonnt von dem Abbé Maximilian von Stadler (1748-1833), der auf Geheiß von Mozarts Witwe mehrere bei seinem Tod fragmentarisch hinterlassene Werke fertiggestellt hat, zu einem geschlossenen Klavierstück ergänzt worden. Stadler, der Mozart sicherlich beim Improvisieren erlebt hat, gibt uns mit seiner ergänzenden Fertigstellung dieser Fantasie wertvolle Hinweise auf die Art und Weise, wie Mozart seine musikalischen Einfälle, während er spielte, ausgestaltet haben könnte.

Wie die Schwestersonaten (in C-Dur, KV 330, und A-Dur, KV 331) war die F-Dur-Sonate KV 332 höchstwahrscheinlich für den Gebrauch im Rahmen der fieberhaften Unterrichtstätigkeit Mozarts bestimmt, nachdem er sich endgültig mit dem Salzburger Erzbischof überworfen hatte und als selbständiger Komponist und Interpret nach Wien gezogen war. Da alle drei Werke aus einer Zeit stammen, zu der Mozart noch nicht angefangen hatte, sein eigenhändiges Werkverzeichnis zu führen, sind wir bezüglich des genauen Kompositionsdatums auf Vermutungen angewiesen. Die Tatsache, dass sie auf einem Papier mit 10 Liniensystemen notiert sind, legt die Vermutung nahe, dass Mozart noch seine Vorräte eines Papiertyps aufbrauchte, den er in Salzburg gewöhnlich verwendet hatte, jedenfalls benutzte er noch nicht die Papiersorte mit 12 Liniensystemen, die bei seinen Wiener Werken die Regel war. Die Mozart-Forschung hat versuchsweise 1781-82 als Entstehungszeit aller drei Sonaten festgelegt, erschienen sind sie 1784 bei Artaria in Wien als *Trois Sonates... Oeuvre VI*. Interessanterweise hat Mozart die F-Dur-Sonate in der Druckausgabe mit sehr viel mehr dynamischen und anderen Vortrags- und Artikulationsbezeichnungen versehen als in der autographen Partitur. Diese Angaben fallen vor allem im langsamen Satz ins Gewicht, der in der gedruckten Fassung besondere Sorgfalt auf subtile dynamische Kontraste verwendet, wie man sie auf einem Hammerklavier hervorbringen kann. Es finden sich in großer Zahl darin auch zusätzliche ausgeschriebene Verzierungen in den wiederholten Abschnitten (speziell Haupt- und Seitenthemen), was faszinierende Einblicke in die Verzierungspraxis Mozarts als Interpret seiner eigenen Klavierwerke in öffentlichen Konzerten gibt. Man hat es sich vielleicht so vorzustellen, dass er mit diesen Ergänzungen den Käufern seiner Sonaten ganz konkret den verfeinerten und ausdrucksstarken Interpretationsstil dartun wollte, den er sich für die Wiedergabe seiner Werke auf dem Hammerklavier wünschte. Es könnte aber auch sein, dass auf eine hintergründigere Weise die im Druck ausgeschriebenen Verzierungen nicht als ausdrückliche Spielanweisungen zu verstehen sind, sondern lediglich als Anregung für die variierende Ausführung wiederholter Formteile beim Spielen. Wir wissen, dass Mozart ein hervorragender Improvisator war, und somit ist die Abweichung der

gedruckten Komposition vom Partiturotograph tatsächlich als eine Aufforderung an den Interpreten zu verstehen, sich schöpferisch mit der notierten Form der Komposition auseinanderzusetzen und nicht am Text zu kleben.

Das Eröffnungsallegro deutet im ersten Abschnitt darauf hin, dass die Sonate ursprünglich für Lehrzwecke bestimmt war. In einem Reigen einander ablösender melodischer Gedanken bewegt es sich durch eine verwirrende Ansammlung unterschiedlicher musikalischer Charaktere (oder „Unterrichtsgegenstände“), etwa ein arienhaftes Gebilde, jagdhornartigen Klang und strengen imitierenden Kontrapunkt, bevor es unvermittelt zu einem dramatischen Umschlag in heftige Sturm-und-Drang-Akrobatik kommt, die ohne die geringste Vorbereitung eintritt und das musikalische Geschehen in völlig unerwartete Ausdrucksregionen kippen lässt. Breitet Mozart die unterschiedlichen Ausdruckscharaktere hier als Lehrmaterial aus? Oder ist der Gefühlsausbruch mit Sturm-und-Drang-Charakter - nur 23 Takte, auf das ach so harmlose Anfangsthema

folgend - ein Zeichen dafür, dass diese Sonate in Wirklichkeit sehr viel tiefere Wasser auslotet, als man es sich in der Unterrichtssituation träumen lässt? Und wenn dem so ist, was sagt uns dieser Satz dann über die Sonate als eine sich wandelnde Gattung? Vielleicht gab Mozart in diesen Stücken zu verstehen, dass die Soloklaversonate schon bald zur Domäne eines vertiefenden Ausdruckswillens werden konnte, wie Beethoven ihn später in seinen eigenen Sonaten so eindrucksvoll an den Tag legte, in Werken, mit denen der Wandel von einer Gattung des häuslichen Musizierens in eine Gattung des Konzertsaals besiegelt war. Mozarts Finale nimmt mit seinen Sextolen-Kaskaden, die das virtuose Element in den Vordergrund stellen, noch ein anderes unverwechselbares Merkmal dieses späteren Sonatentyps vorweg. Immer wieder wird die motivische Substanz unsanft in den Hintergrund gedrängt, und unsere Aufmerksamkeit wird durch pianistische Aufmachung einer Virtuosität als Selbstzweck in Anspruch genommen. Kurzum, die F-Dur-Sonate hat die Qualität eines Wendepunkts in der Entwicklung der Sonate in Mozarts Händen.

JOHN IRVING
Übersetzung Heidi Fritz



Kristian Bezuidenhout was born in South Africa in 1979. He began his studies in Australia, completed them at the Eastman School of Music in the USA and now lives in London. After initial studies as a modern pianist with Rebecca Penneys, he explored early keyboards, studying harpsichord with Arthur Haas, fortepiano with Malcolm Bilson and continuo playing and performance practice with Paul O'Dette. 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.

Kristian Bezuidenhout is a frequent guest artist with the Freiburger Barockorchester, the Orchestre des Champs-Élysées, the Orchestra of the Eighteenth Century, Les Arts Florissants, the Royal Concertgebouw Orchestra, The English Concert, the Chamber Orchestra of Europe, and Collegium Vocale Gent, in many instances assuming the role of guest director. He has performed with celebrated artists including Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Müllejans, Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Daniel Hope and Viktoria Mullova, and he regularly gives Lied recitals with, among others, Carolyn Sampson and Mark Padmore. He now divides his time between concerto, recital and chamber-music engagements, appearing at many of the world's most prestigious festivals and concert halls.

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

His recordings for harmonia mundi have garnered consistently brilliant reviews. Volume 1 of his ongoing cycle of the Keyboard Works of Mozart was awarded a Diapason Découverte and a Cecilia Prize, and 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

Né en Afrique du Sud en 1979, **Kristian Bezuidenhout** a étudié en Australie, puis à la Eastman School of Music aux États-Unis, et vit aujourd'hui à Londres. Après avoir étudié le piano moderne auprès de Rebecca Penneys, il s'intéresse aux claviers anciens : au clavecin avec Arthur Haas, au piano avec Malcolm Bilson et en configuration de basse continue avec Paul O'Dette. Tout au long de ces années, il accumule de l'expérience en tant que continuiste dans le cadre de productions d'opéras baroques aux États-Unis et en Europe. À 21 ans, il gagne le premier prix et le prix du public au concours international de piano de Bruges.

Kristian Bezuidenhout joue régulièrement avec le Freiburger Barockorchester, l'Orchestre des Champs-Élysées, l'Orchestre du XVIII^e Siècle, Les Arts Florissants, le Royal Concertgebouw Orchestra, The English Concert, le Chamber Orchestra of Europe et le Collegium Vocale Gent, intervenant également en tant que chef invité. On a pu l'entendre aux côtés de Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Müllejans, Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Daniel Hope et Viktoria Mullova, et dans le cadre de récitals de lied avec Carolyn Sampson et Mark Padmore. Il partage aujourd'hui son temps entre le concerto, le récital et la musique de chambre, sur les grandes scènes internationales et dans des festivals de renom.

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

Tous ses enregistrements pour harmonia mundi ont été salués par la critique. Le premier volume de son intégrale de l'œuvre pour clavier de Mozart a été récompensé par un "Diapason Découverte" et un "Prix Cecilia", et son enregistrement de *Dichterliebe* (Schumann) avec le ténor Mark Padmore a reçu le prix Edison.

"Le plus merveilleux interprète de l'infinie subtilité du piano" (*The Herald*, Écosse)

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. Gleichzeitig erwarb er in Barockoperproduktionen in den Vereinigten Staaten und Europa praktische Erfahrung als Continuospieler. 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.

Kristian Bezuidenhout gastiert häufig beim Freiburger Barockorchester, dem Orchestre des Champs-Élysées, dem Orchestra of the Eighteenth Century, Les Arts Florissants, dem Royal Concertgebouw Orchestra, The English Concert, dem Chamber Orchestra of Europe und dem Collegium Vocale Gent und übernimmt dort vielfach die Aufgaben des Konzertmeisters. Er ist mit gefeierten Künstlern wie Frans Brüggen, Philippe Herreweghe, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Petra Müllejans, Isabelle Faust, Jean-Guihen Queyras, Daniel Hope und Viktoria Mullova aufgetreten und gibt regelmäßig Liederabende u.a. mit Carolyn Sampson und Mark Padmore. Er ist als Konzertsolist ebenso gefragt wie als Pianist in Recitals und als Kammermusikpartner und tritt bei den bedeutendsten Festivals 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); 2007 erhielt er den Erwin Bodky Prize. Kristian Bezuidenhout ist künstlerischer Berater des Constellation Center Cambridge, Massachusetts.

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

„Der beste Vertreter des intimen und ungeheuer vielseitigen Hammerklaviers.“ (*The Herald*, Scotland)

www.kristianbezuidenhout.com



ACKNOWLEDGEMENTS

Photos: Marco Borggreve

All texts and translations © harmonia mundi usa

PRODUCTION **USA**

© 2012 harmonia mundi usa

1117 Chestnut Street, Burbank, California 91506

Recorded May, 2011 at Air Studios, Lyndhurst Hall, London, England

Producer: Robina Young

Recording Engineer & Editor: Brad Michel

Piano prepared by Paul McNulty

Tuning & Maintenance: Markus Fischinger

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMU 907499