

FEDERICO COLLI MOZART

CHANDOS





Copper engraving (1789) by Johann Georg Mansfeld (1764–1817) after wax relief (c. 1789) by Leonhard Posch (1750–1831), now at the Kunstmuseum den Haag / Mary Evans Picture Library / Imagno

Wolfgang Amadeus Mozart, c. 1789

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Works for Solo Piano, Volume 1

- | | | |
|--------------|--|--------------|
| <div>1</div> | <p>Fantasic, KV 475 (1785)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
(Fantasia)
Pour Madame Therese de Trattnern
Adagio – Allegro – Andantino – Più allegro – Tempo I</p> | 13:26 |
| <div>2</div> | <p>Adagio, KV 356 (1791)
in C major • in C-Dur • en ut majeur
for Armonica (Glass Harmonica)
Adagio</p> | 3:01 |
| <div>3</div> | <p>Fantasic, KV 396 (1782)
in C minor • in c-Moll • en ut mineur
(Fantasia)
Fragment for piano and violin, completed and arranged 1801
for solo piano by Maximilian Stadler (1748 – 1833)
Dédiée à Madame Constanze Mozart
Adagio</p> | 9:47 |

4	Menuett, KV 355 (late 1780s) in D major • in D-Dur • en ré majeur (Minuet) Fragment, the Trio of which supplied by Maximilian Stadler Menuetto – Trio – Menuetto da capo	6:35
5	Fantasie, KV 397 (1782 / 1786 – 87) in D minor • in d-Moll • en ré mineur (Fantasia) Fragment, completion traditionally attributed to August Eberhard Müller (1767 – 1817) Andante – Adagio – Presto – Tempo I – Presto – Tempo I – Allegretto	6:30
6	Rondo, KV 485 (1786) in D major • in D-Dur • en ré majeur Allegro	6:55
	Sonata, KV 333 (1783) in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur	22:24
7	Allegro	7:33
8	Andante cantabile	8:18
9	Allegretto grazioso – Cadenza in tempo – [Tempo I] – Ad libitum – A tempo	6:32
		TT 69:07

Federico Colli piano

Federico Colli Plays Mozart, Volume 1

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 231 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the ‘new simplicity’, or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. In his music, Mozart incorporated these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness to works which embody all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric.

The Fantasias

The Fantasia (in German: *Fantasie*) is an old genre, dating back to the Renaissance. Though it varied widely across countries and centuries, one characteristic always remained:

that it was an opportunity for composers to give free rein to their imagination, unconstrained by formal, harmonic, and melodic expectations and norms. Though Mozart would not have been aware of the very early fantasias, a glance at his works in the genre shows that he understood its tradition. If he had a model, it would certainly have been the fantasias of Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788), of whom he was reported by Johann Friedrich Rochlitz to have said: ‘He is the father; we are the kids. Those of us who can get it right, learnt it from him.’ Mozart is always more measured and moderate than C.P.E. Bach, and it was not in his nature to shock as frequently as the older composer did; but the abundance of flourishes and cadenza-like passages and the freedom of (but not from) form do suggest his influence.

Fantasie in C minor, KV 396

Composed early in 1782, the remarkable *Fantasie* in C minor, KV 396 has a unique history. Only the exposition has come down to us in Mozart’s hand, and this version is an unfinished movement for piano with violin

accompaniment. Mozart may have broken off work on it because of the impossibility of success: the piano part is so full and complete that the violin becomes even more irrelevant than was usual in the duo sonatas which Mozart composed in his youth. The version that is played today is based on the first publication, Vienna 1802, which omits the violin. Everything after the double bar – that is, a central section and a recapitulation – was composed by Abbé Maximilian Stadler (1748 – 1833). His completion is inspired, and cannot be distinguished in quality from Mozart's original. Stadler manages to add brilliant new ideas while respecting the intentions of Mozart, which are evident from the exposition, all within Mozart's pianistic style.

The opening section clearly marks the work as a fantasia, not a sonata. It offers what is hardly a theme, more a rhapsodic improvisation. Mozart's works in C minor are normally dark and stormy, and this is no exception. It is redolent of dissonances, an idea which Stadler adopted and amplified in his sections. However, Mozart makes it clear that he has some type of sonata form in mind by following this with a more austere rhythmic second theme in the relative major, E flat. After Mozart's section ends in that

key, Stadler surprises us with an unexpected but effective continuation, in C major, of the original idea. He follows this with a development section based largely on a little two-note cell, and then a recapitulation which returns to C major for the second subject.

Fantasie in D minor, KV 397

Like the fantasias of the seventeenth century, the *Fantasie* in D minor, KV 397 is a series of thematically unrelated sections, with no apparent overall formal structure. There is no extant autograph, and according to the 1804 printed edition, Mozart broke off the composition at a fermata in bar 97, in the third section. The work was competently and unobtrusively finished by an anonymous composer, probably August Eberhard Müller (1767 – 1817), who added the final ten bars.

This work opens with an *Andante* based on arpeggios around the key of D minor, employing J.S. Bach's technique of evoking harmonic progressions without the use of actual chords. Though beautiful in its own right, it serves as an introduction to the powerful *Adagio* which follows. This significant central section has two themes arranged in the pattern A – B – B – A, the last three of those subsections separated by brilliant cadenzas. The first theme is poignant

and quite chromatic, whereas the second is powerful, based on menacing repeated notes in the right hand over a strong descending bass line. This chromatic descent over the interval of a fourth was such a frequent rhetorical device in the baroque era that articles have been written about it and it has its own name: *passus duriusculus* (not a Harry Potter spell). We cannot know if Mozart was contemplating more sections, but the third section, an *Allegretto* in 2 / 4 time, has a light touch, much like an abbreviated version of one of his rondo finales. A brief cadenza shortly before the end reminds us that it is, after all, a fantasia.

Fantasie in C minor, KV 475

According to his own catalogue of his works (which commences only at February 1784), Mozart completed the *Fantasie* in C minor, KV 475 on 20 May 1785. For convenience, or perhaps for commercial reasons, he had it published in December 1785, together with the piano sonata KV 457 (composed in 1784) in the same key. It was a strange decision, because this sonata has no more apparent need of an introduction than any other, and the fantasia is a momentous work which stands better alone. The publication was dedicated to his pupil Maria Theresia

von Trattner. Until 1990 this publication was the basis for all editions, but in that year the autograph manuscript was discovered in Pennsylvania, in the estate of William Howard Doane (1832 – 1915), an event which caused much breathless excitement, considering the fame of the work.

This fantasia is set in five sections, of which the final one is a much abbreviated recapitulation of the first. The opening *Adagio* is probably Mozart's darkest work in C minor. It is so chromatic, dissonant, and ventures so swiftly and relentlessly into unrelated keys that Mozart chose not to set a key signature at the beginning. The first half of the *Adagio* somehow finds its way into the radically distant key of B minor, introducing a new short transitional motive which will become significant later. This *Adagio* has much of the character of a funeral march, and like most funeral marches it has a more positive second theme, which in that genre expresses the promise of eternal life. Here, the B minor transition leads comfortably into the new, charmingly innocent theme in D major. Fierce operatic drama enters at the *Allegro*, in the distant key of A minor. This concludes with a brilliant triplet passage and a cadenza, which transitions into the third section, *Andantino*. Here Mozart relieves the tension

again with what is basically a minuet and trio, though it is rhythmically somewhat more complex and subtle than most of his minuets. Set in B flat major, it is based on the little transitional motivic cell mentioned above, which also appears inverted in the left hand. It may or may not be a coincidence that the *passus duriusculus* motive appears in the right hand in the 'trio' section, much altered from its original form. The wild and stormy fourth section is marked *Più allegro*, and it fragments into a transitional passage which leads on to the recapitulation of the opening *Adagio*, which this time, to end the work, remains more in C minor.

Minuet in D major, KV 355

No autograph exists for the Minuet in D major, KV 355, and no definite date can be assigned to it. Despite its Köchel number, it seems stylistically to be a late work, from the late 1780s. It was published in Vienna in 1801 with a Trio by Abbé Stadler, the form in which it is played here. Both parts of the pair are in extended (or rounded) binary form: two repeated sections, of which the second is longer because it comprises a new idea, followed by a reprise of the first section. After the Trio, the Minuet is replayed without the repeats. The Minuet is constructed entirely in

four-bar phrases, which is traditional for the genre and acknowledges its origin as a dance, though that would not be the function of this piece. In the second such phrase of the second repeated section, Mozart undermines the regular triple rhythm with a passage in hemiola, which means replacing it with duple rhythm. Each section of the Minuet has a pervasive harmonic trope: in the first section it is the augmented triad, and in the second, the unprepared semitone dissonance. The former has an unsettling effect and is rarely used in classical music, while the latter is common enough when resolved as it is here, but still has a certain shock value. We must again give Stadler credit for alluding to both Mozart's architecture and use of hemiola in his rather less daring Trio.

Adagio in C major, KV 356 / 617a

The glass harmonica was an instrument in which a row of vertically aligned glass bowls, of diminishing size and increasing pitch, kept wet by a water bath below, rotated on a horizontal axle. These were played by touching them with the fingers, which produced an ethereal silvery sound. Mozart almost certainly wrote this work for a concert given by Marianne Kirchgeßner, a young blind virtuoso of the instrument, in

the Theater am Kärntnerthor, in Vienna, on 19 August 1791. It is in the rounded binary form described above, and, like that Minuet, is constructed entirely of four-bar phrases. The score looks like piano music and can be performed successfully on the piano, though making no use of the piano's lower register.

Rondo in D major, KV 485

Mozart dated his autograph of the Rondo in D major, KV 485 as '10 January, 1786. in Vienna'. A rondo is a piece in which the main theme alternates with contrasting themes (episodes) in various keys, but this is not one of those. It is in monothematic sonata form, in which the second subject is replaced by a repetition of the first subject, normally in the dominant as it is here. Haydn is known for extensive use of this form, Mozart less so. Here Mozart holds the interest by employing many different keys for the repetitions of the subject, by an inventive development section based on the subject, and by extending the recapitulation with even more development.

Sonata in B flat major, KV 333

It was long thought that the Sonata in B flat major, KV 333 was composed in Paris in 1778. Meticulous studies by Wolfgang Plath and Alan Tyson of the handwriting,

paper, and watermarks of Mozart's autograph have now dated it to late 1783. It was published, in Vienna, in 1784, along with another piano sonata and one for piano and violin (KV 454). The first movement, *Allegro*, deviates from standard sonata form only in that its second subject is rather more determined and forthright than its first. The similarity of the first subject to that of Johann Christian Bach's Sonata, Op. 17 No. 4 has been pointed out, but the two themes have a quite different *affect*, or rhetorical meaning: Bach's descends from tonic to dominant, whereas Mozart's does the opposite. The movement conveys an initial impression of calm, but the development section requires fast, accurate, and delicate technique. The central *Andante cantabile* is also in sonata form. Both subjects are gently lyrical, but the development section presents some harmonic surprises, beginning with an unexpected chord which sounds as though it contains a wrong note but does not, as its resolution shows. Soon after this comes a varied spelling of the famous 'Tristan chord', from Wagner's *Tristan und Isolde*, one of several examples of this enigmatic chord long before Wagner thought of it. Wagner's controversial resolution of it also bears some resemblance to Mozart's. The final *Allegretto grazioso*, in sonata rondo form, shows Mozart's

ability to hide considerable complexity behind an apparently simple façade, not in order to confuse listeners, but to enhance subliminally their experience. The first subject is typically naïve, a simple question-and-answer theme involving an arpeggio and slurred pairs forming a scale. The movement trips along like a normal rondo, unfolding the form A – B – A – C – A, but then things become more complex: new themes, false reprises, long transitions, and cadenzas appear before the beautiful sunset coda.

© 2022 Michael O’Loughlin

A note by the performer

Dear Mozart,
I have wanted to write to you for a long time. But, you know, nowadays you are unanimously considered one of the purest masters in the history of music, and writing to you can be perceived as a pretentious and arrogant gesture. Your name has become synonymous with genius, and your music, with its hallmark style, has enormously influenced all the composers who came after you. Could you have believed that? If you can hear me, wherever you are, do you know that?

Above all, you should know that you are the reason why I started playing and studying

the piano, and your music has always been a trusted shelter for me – since I was about a six-year-old child and went to Salzburg for a little holiday with my parents. You know, nowadays Salzburg is full of your pictures – there is even a chocolate named after you, the *Mozartkugel*. The city that you hated, from which you wanted to escape with all your strength, nowadays it is commemorating you almost every day. I shall tell you this story: there is an ensemble that performs, at Schloss Mirabell, every night – and when I say every night I literally mean every night – your *Eine kleine Nachtmusik*! And when I went to Salzburg that time, I remember, I was so surprised to see your picture everywhere that I asked my mother, with the simplicity of the child I then was: ‘Mummy, who is that man, with white hair, dressed in red, that I see everywhere around the city?’ And who could have thought that, after many years, that same man, with the white wig and the red jacket, would become one of my best friends?

In February 2011, when I was twenty-two years old, I decided to take part in a piano competition in Salzburg, called the International Piano Competition Mozart. You would not know, I suppose, but nowadays we have this kind of thing: music competitions! But do not laugh! They can be

huge opportunities for a young musician and they are not so different from the auditions that you used to undergo in front of kings or archbishops. We have hundreds and hundreds of piano competitions, all over the world, and honestly, I could have chosen any one of them. But I chose the Mozart Competition, and can you guess why?

Because you mean a lot to me. Your music means a lot. When I suffer bouts of sadness or melancholy, in the most senseless moments, just as when I feel vibrant enthusiasm or peaceful joy, you are there, your music is there for me. And I return to your music every time I demand honesty from myself, because when playing your music I can bring out the sincerest and frankest side of my personality. I can be really myself playing your music, I can be comfortable, and immediately all my pains fade away, all my joy becomes more real.

With time, with years, you became for me a real person, a real friend, a real confidant. If you understand my feelings from this point of view, is this letter still pretentious and arrogant?

A large number of musicologists and researchers have written thousands and thousands of words about your style. We have dozens of volumes in which pianists and other experts discuss your personality, analyse your

music, and offer reasons for what they regard as the perfect approach to and interpretation of your music. Nowadays many describe the period in which you lived as: neoclassical. In 1755, one year before you were born, an obscure German librarian named Johann Joachim Winckelmann journeyed to Italy, Rome first, then Naples. He was so fascinated by the ancient Greek masterpieces, by the temples at Paestum, by the Laocoön group of statues, that in the same year he felt the urgency to write an essay that quite soon would become a watershed in the history of art: 'Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst' (Thoughts on the Imitation of Greek Works in Painting and Sculpture). He proposed that art in the eighteenth century, that is modern art, must have a 'noble simplicity and quiet grandeur'.

And for many, many years (and, I must say, pretty much also in our day), in music schools, music academies, and conservatories, your music has been taught exactly according to that principle: the perfect interpreter has to follow precisely the indications within the score, without inserting much of his personality. Classical and neoclassical works must be understood as perfect examples of an immutable form, one which the interpreter

must respect, closed inside the iron armour of the style, and realise without being too free, without exaggerating the content and the meaning which live behind the form.

The idea behind this approach certainly contains some truth and, of course, it followed from genuine philological research. But something within my heart makes me conscious that this cannot be the last and definitive word.

You know, dear Mozart, I am living in 2022, and many things have happened in the arts between your age and mine. Right after you, Beethoven entered the stage: he had the power to destroy all the previous artistic paradigms and to create a new path for new generations. Now we call this new path: romanticism. After the romantic epic of the nineteenth century, the twentieth century arrived and, believe me, it was the most complex, maybe the most glorious, yet certainly the most tragic century in all human history. The western world explored so many artistic styles, from decadence to futurism, from symbolism to *avant-garde*, from minimalism to paroxysm. It was a century full of oxymora, contradictions, and contaminations.

Let me ask you: when I play your music, how can I forget or ignore all that has

happened after you and that has given me the categories of thought that I use to interpret reality?

How can I forget that I am a son of two world wars, when all humanity was brought to the edge of an abyss more brutal and violent than the human mind could have imagined? How can I forget that I am living in a world that experienced the French Revolution, a world that tries with all its might to establish harmony between individual freedom and social equality?

I am living in my times, my *actualitas*: an actuality that is the sum of all the experiences in our past, and this actuality exerts an influence on the eyes which I use to see the past, as well as the present.

I converse with my heart every day, trying to investigate how I can play your music. If you were here, listening to my interpretations, what would you tell me? How would you like your music to be performed?

In your absence, no one can reply to these questions, and by explaining my research I do not want to subject myself to being faulted: I just want to be as honest as possible, with you and about what is moving my investigations.

Thinking of your music only in terms of form, noble simplicity, and style may be right but it may also prompt deep concern: for

it may prove limiting. I have to remember, above all, that we cannot be completely sure that this really is the only, or even the preferred, way to interpret your music. We cannot be sure about this: we can only be sure that it is possible to doubt the truth of this assumption.

Thinking of your music in terms of form, noble simplicity, and style means to me, as a pianist, just one thing, that the starting point of a study of it must be the score. Within the score interpreters are thus assumed to find all the information they need in order to build their interpretation. Do you see how limiting this approach is? I beg you, my dear Mozart, can you tell me if you really think that a piece of paper can contain everything that you wanted to communicate? Was it ever all that mattered in your own performances? Can you tell me how I am supposed to think that a limited thing – paper – can contain an illimitable thing – your soul? I concluded that I had to focus my attention on something else apart from the score.

Without arrogance, I am trying, ever so hard, to find another way, another approach – one totally opposite.

I start from the point of studying and reflecting, as strictly and analytically as possible. I study your biography (nowadays we

have many of them!), I read anecdotes, letters (and please, I pray you, tell me what happened in Vienna in 1784 when you and Constanze stayed at von Trattner's house...), I study your personality. But not only that. I also study the historical, social, and political background. I study the *Zeitgeist*, the cultural atmosphere that you breathed. It requires a lot of time and energy, but when this study lives within me, it breeds a certain culture. And that culture is the open-mindedness that simply allows me to evoke the most truthful stories and the most coherent images, within my mind and my heart. These images and these stories are the starting point for my artistic research into your music itself.

As you see, at these first stages I forget about the score. I am not interested in studying which articulations you marked, which dynamics you indicated, which rhythms you wrote. I just need to fill my mind and my heart with the most truthful images and stories. You are perhaps surprised and will ask me: why do you need to develop images and stories? Why is the score not enough for you? Well, because I need to be excited. When these images penetrate and thrill me, when I tell myself these stories and they make me feel something, in those moments I experience excitement. Images and stories arouse in me

emotions, and if those images and stories are as true to your life and world as they can possibly be, then the subsequent emotions will be as true. And only when I feel these emotions deeply, and they own the wonder of first-time discovery, then I am ready to turn to the text, to open the score again, and to trace within it the signs you left, in the interactions among parts, in the intervals, in the rhythms and the dynamics; in every indication that you asked to have printed in the score, I am ready to find inspiration for those same emotions, which excite me still and which I would like to think inspired you to compose your masterpieces in the first place.

Do you see? It is a total reversal of the normal process. I start from an unreal world (philosophy calls it a 'metaphysical reality') and this world (images and stories) gives consistency and coherence to the real world (the score).

What do I lose by following this approach? I lose the possibility of obtaining an interpretation with which everybody agrees. But in terms of the truth within your music, I cannot really say that I lose anything.

And what do I gain? Freedom.

Starting from these emotions and then moving on to the score, I discover that I relate to the score with infinite, deep, and

unprecedented freedom. And this freedom is the centre of everything, it makes sense of everything. This freedom is not anarchy, because the emotions and the images do not have their basis in superficiality, in illusion, in a temporary frenzy. They arrive, and they rely on something really strict, on experience really suffered, on a process of the soul. This freedom entails the assumption of responsibility, for to demand of oneself that one communicate the most truthful emotions, at least the sincerest and most honest emotions possible, is more responsible than to observe and slavishly follow the signs of the score alone. And to demand the pursuit, with all one's strength, of a possible truth is more honourable than building an interpretation the only prerogative of which is that everybody must agree with it.

This is the path that I have chosen to follow and those are the ideas that inspire my playing of all the works on this CD (I shall explain to you some other time what a CD is...).

Who knows, dear Mozart, if I am walking along the right path? I keep questioning my soul, my mind, and my heart, and I always keep listening for an answer, from wherever it may come.

Only one thing keeps me alive: the consciousness that in this world, among us humans, these kinds of answers are not

reachable once and for all. The continued search, the courageous questioning, the willingness to place everything under the arch of doubt: these are probably the only answers that God will allow us to reach.

With my deepest gratitude,
Yours,
Federico.

© 2022 Federico Colli

Praised by *Gramophone* as ‘one of the more original thinkers of his generation’, the Italian pianist **Federico Colli** is internationally recognised for his highly imaginative and philosophical interpretations and impeccable technique. Born in Brescia, he studied at the Conservatorio di musica ‘Giuseppe Verdi’, in Milan, Accademia Pianistica Internazionale ‘Incontri col Maestro’, in Imola, and Universität Mozarteum Salzburg, under the guidance of Sergio Marengoni, Konstantin Bogino, Boris Petrushansky, and Pavel Gililov. Since winning First Prize at the International Music Competition Mozart, in Salzburg, in 2011 and the Gold Medal at the Leeds International Piano Competition in 2012, he has performed with leading orchestras throughout the world, including the Mariinsky Orchestra, St Petersburg

Philharmonic Orchestra, Orchestra dell’Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Orchestra Sinfonica Nazionale della RAI di Torino, Philharmonia Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, BBC Symphony Orchestra, BBC Philharmonic, Royal Liverpool Philharmonic, Royal Stockholm Philharmonic Orchestra, Orchestre national d’Île de France, Wiener KammerOrchester, Symphoniker Hamburg, and Orquestra Sinfônica Brasileira under such eminent conductors as Valery Gergiev, Vladimir Ashkenazy, Yuri Temirkanov, Juraj Valčuha, Thomas Søndergård, Ed Spanjaard, Ion Marin, Alan Buribajev, Joji Hattori, Vasily Petrenko, Jacek Kasprzyk, Roman Kofman, Alpesh Chauhan, Sir Mark Elder, Dennis Russell Davies, John Axelrod, Stanislav Kochanovsky, and Sakari Oramo.

Federico Colli has appeared at venues such as the Wiener Musikverein and Wiener Konzerthaus, Konzerthaus Berlin, Herkulessaal, in Munich, Laeiszhalle and Elbphilharmonie, in Hamburg, Beethovenhalle, in Bonn, NDR Landesfunkhaus, in Hannover, Gewandhaus Leipzig, Royal Concertgebouw, in Amsterdam, Royal Albert Hall, Royal Festival Hall, Barbican, Cadogan Hall, and Wigmore Hall, in London, Rudolfinum,

in Prague, National Philharmonic Concert Hall, in Warsaw, Konserthuset Stockholm, Philharmonie and Salle Cortot, in Paris, Concert Hall of the Mariinsky Theatre, in St Petersburg, Auditorium Parco della Musica, in Rome, Teatro degli Arcimboldi, in Milan, Sociedad Filarmónica de Bilbao, Teatro Municipal and Cidade das Artes, in Rio de Janeiro, Nikkei Hall, Musashino Civic Cultural Hall, and Bunka Kaikan, in Tokyo, City Hall Concert Hall, in Hong Kong, Kumho Art Hall, in Seoul, Lincoln Center, in New York, and Bennett Gordon Hall, in Ravinia. A guest at international

festivals across Europe and North America, he has also performed with musicians such as Lang Lang, Martha Argerich, Nelson Freire, Leonidas Kavakos, the La Scala String Quartet, and Quartetto Guadagnini. Now recording exclusively for Chandos Records, Federico Colli has released two discs of Sonatas by Scarlatti, the first crowned Recording of the Year by *Presto Classical*, the second Recording of the Month by both *BBC Music* and *International Piano*. A third album was devoted to works by Bach, including the solo violin Chaconne as arranged for piano by Busoni.



Federico Colli

Federico Colli spielt Mozart, Teil 1

Einleitung

Der Beitrag, den Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) in seinem kurzen Leben, aber auch in den 231 Jahren nach seinem Tod zur Beglückung der Menschheit geleistet hat, ist unschätzbar groß. Sein Oeuvre zeigt überragende Beiträge zu allen zu seiner Zeit geläufigen vokalen und instrumentalen Gattungen, von den erhabenen Messen bis hin zu seinen derben und cleveren Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die “neue Einfachheit” oder galante Revolution begonnen – der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurden eingängiger und die Symmetrie übernahm auf allen Ebenen die Herrschaft, von Motiv und Phrase bis hin zu ganzen Sätzen. Mozart verarbeitete diese Trends in seiner Musik zu subtilen und ansprechenden Strukturen, die den Eindruck von Vollkommenheit und Balance vermittelten und alle Tugenden von klassischer Architektur, Kunst und Rhetorik in sich versammelten.

Die Fantasien

Die Fantasie ist eine alte Gattung, entstanden ist sie in der Renaissance.

Auch wenn sie in den verschiedenen Ländern und über die Jahrhunderte sehr unterschiedliche Ausprägungen erfuhr, blieb ein Charakteristikum konstant: dass sie den Komponisten Gelegenheit bot, ihrer Imaginationskraft freien Lauf zu lassen, unbeschränkt von formalen, harmonischen oder melodischen Erwartungen und Normen. Auch wenn Mozart die frühesten Fantasien kaum gekannt haben kann, zeigt ein Blick auf seine Werke in dieser Gattung doch gleich, dass er mit der Tradition vertraut war. Wenn er sich an einem Modell orientierte, so werden dies sicherlich die Fantasien von Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) gewesen sein, über den er laut Johann Friedrich Rochlitz gesagt haben soll: “Er ist der Vater, wir sind die Bub’n. Wer von uns was Rechts kann, hats von ihm gelernt.” Mozart ist stets gemäßigter und moderater als C.P.E. Bach und es lag ihm nicht, seine Zuhörer so häufig zu schockieren wie es der ältere Komponist tat, aber die Fülle von Verzierungen und kadenzartigen Passagen sowie die formalen Freiheiten (nicht aber der grundsätzliche Mangel an Form) deuten auf dessen Einfluss.

Fantasie in c-Moll KV 396

Die 1782 entstandene bemerkenswerte Fantasie in c-Moll KV 396 hat eine einzigartige Entstehungsgeschichte. Von Mozarts Hand ist lediglich die Exposition überliefert, und zwar in einer Fassung für Klavier mit Violinbegleitung. Mozart mag seine Arbeit an dem Stück abgebrochen haben, weil es sich als problematisch erwies: Der Klavierpart ist derart dicht und vollständig, dass die Violine sogar noch unwesentlicher wird, als es in den Duosonaten üblich ist, die er in seiner Jugend komponierte. Die hier präsentierte Fassung basiert auf der Wiener Erstausgabe von 1802, die die Violinstimme weglässt. Die nach dem Doppelstrich folgende Musik – ein Mittelteil und eine Reprise – wurde von Abbé Maximilian Stadler (1748 – 1833) komponiert. Seine inspirierte Ergänzung ist in ihrer Qualität nicht von Mozarts Original zu unterscheiden. Es gelingt ihm, das Werk um brillante neue Ideen zu bereichern und zugleich Mozarts aus der Exposition ersichtliche Intentionen zu respektieren, wobei Stadler immer auch dessen pianistisches Idiom wahrt.

Der Eröffnungsabschnitt markiert das Werk eindeutig als Fantasie und nicht als Sonate. Er bietet nicht eigentlich ein Thema, sondern eine Art rhapsodische Improvisation.

Mozarts Kompositionen in c-Moll sind normalerweise düster und stürmisch, und dieses Werk bildet keine Ausnahme. Es steckt voller Dissonanzen – ein Konzept, das Stadler in den von ihm nachkomponierten Abschnitten übernahm und verstärkte. Indem er ein rhythmisch strengeres zweites Thema in der Tonikaparallele Es-Dur folgen lässt, macht Mozart allerdings klar, dass er eine Art von Sonatenform im Sinn hatte. Nachdem Mozarts Teil in dieser Tonart endet, überrascht uns Stadler mit einer unerwarteten doch wirkungsvollen Fortführung des anfänglichen musikalischen Gedankens in C-Dur. Hierauf lässt er eine Durchführung folgen, die weitgehend auf einer kleinen Zelle von zwei Tönen basiert, sowie eine Reprise, die sich für das zweite Thema erneut nach C-Dur wendet.

Fantasie in d-Moll KV 397

Wie die Fantasien des siebzehnten Jahrhunderts besteht auch die Fantasie in d-Moll KV 397 aus einer Serie von thematisch eigenständigen Abschnitten, anscheinend ohne übergeordnete formale Struktur. Ein Autograph ist nicht überliefert, und der gedruckten Ausgabe von 1804 ist zu entnehmen, dass Mozart die Komposition im dritten Abschnitt bei einer Fermate in Takt 97 abbrach. Die letzten zehn Takte des Werks

wurden von einem anonymen Komponisten – wohl August Eberhard Müller (1767 – 1817) – kompetent und einfühlsam ergänzt.

Die Komposition beginnt mit einem *Andante*, das auf um die Tonart d-Moll kreisenden Arpeggien basiert und dabei von J.S. Bachs Technik Gebrauch macht, harmonische Fortschreitungen zu evozieren, ohne die eigentlichen Akkorde zu verwenden. Obwohl dieser Abschnitt selbst schon eine ganz besondere Anmut hat, dient er vor allem als Einleitung zu dem nachfolgenden kraftvollen *Adagio*. Dieser wichtige zentrale Abschnitt enthält zwei nach dem Muster A – B – B – A angeordnete Themen, wobei die drei letzten dieser Unterabschnitte durch brillante Kadenz abgesetzt sind. Das erste Thema ist markant und sehr chromatisch, während das kraftvolle zweite auf bedrohlich repetierten Noten in der rechten Hand über einer steil absteigenden Basslinie basiert. Dieser chromatische Gang im Umfang einer Quarte war in der Barockzeit eine solch häufig verwendete rhetorische Figur, dass darüber sogar Artikel geschrieben wurden und sie einen eigenen Namen hatte: *passus duriusculus* (nein, das ist kein Zauberspruch aus Harry Potter). Ob Mozart plante, weitere Teile anzufügen, wissen wir nicht; aber der dritte Abschnitt, ein *Allegretto* im 2 / 4-Takt, ist von beschwingter

Leichtigkeit und wirkt wie die gekürzte Version eines seiner Rondo-Finale. Eine kurze Kadenz knapp vor dem Ende erinnert uns noch einmal daran, dass es sich hier um eine Fantasie handelt.

Fantasie in c-Moll KV 475

Gemäß seinem eigenen Werkverzeichnis (das erst mit Februar 1784 einsetzt) vollendete Mozart die Fantasie in c-Moll KV 475 am 20. Mai 1785. Aus Zweckmäßigkeit, oder vielleicht aus kommerziellem Kalkül, ließ er sie im Dezember 1785 zusammen mit der 1784 in derselben Tonart komponierten Klaviersonate KV 457 veröffentlichen. Eine eigenwillige Entscheidung, denn die Sonate kommt – wie jede andere auch – gut ohne eine Einleitung zurecht, und bei der Fantasie handelt es sich um ein gewichtiges Werk, das besser für sich allein stünde. Die Ausgabe ist Mozarts Schülerin Maria Theresia von Trattner gewidmet. Bis 1990 diente diese Edition als Vorlage für sämtliche weiteren Ausgaben, doch dann wurde im Nachlass von William Howard Doane (1832 – 1915) in Pennsylvania das Autograph entdeckt – ein Ereignis, das in Anbetracht der Bekanntheit der Komposition große Aufregung auslöste.

Die Fantasie umfasst fünf Abschnitte, von denen der letzte eine stark gekürzte

Wiederholung des ersten ist. Das zu Beginn stehende *Adagio* ist wohl Mozarts düsterste Schöpfung in c-Moll. Es ist so chromatisch und dissonant und wagt sich so flink und kompromisslos in weit entfernte Tonarten vor, dass Mozart entschied, am Anfang auf die Schlüsselakzidenzien zu verzichten. Die erste Hälfte des *Adagio* findet irgendwie ihren Weg in die weit entfernte Tonart h-Moll und führt ein neues kurzes Übergangsmotiv ein, das später noch von Bedeutung sein wird. Dieses *Adagio* lehnt sich an den Charakter eines Trauermarschs an und hat wie die meisten Trauermärsche ein zuversichtlicheres zweites Thema, welches in dieser Gattung das Versprechen ewigen Lebens zum Ausdruck bringt. Hier führt die Überleitung in h-Moll ungezwungen das neue, bezaubernd unschuldige Thema in D-Dur ein. Mit dem *Allegro* in der entfernten Tonart a-Moll stellt sich temperamentvolle Operndramatik ein. Der Abschnitt endet mit einer brillanten Triolenpassage und einer Kadenz, die zu dem als *Andantino* überschriebenen dritten Abschnitt überleitet. Hier löst Mozart die Spannung wieder auf, indem er eine Art Menuett mit Trio anschließt, wobei dieses rhythmisch komplexer und subtiler ist als die meisten seiner Menuette. Es steht in B-Dur und basiert auf der oben erwähnten kleinen

überleitenden Motivzelle, die in Umkehrung auch in der linken Hand erscheint. Zufällig oder auch absichtlich taucht das Motiv des *passus duriusculus* in wesentlich abgeänderter Form erneut in dem "Trio"-Abschnitt auf. Der wilde, stürmische vierte Abschnitt trägt die Bezeichnung *Più allegro* und verliert sich in einer Übergangspassage, die ihrerseits zur Wiederholung des zu Beginn erklingenen *Adagio* führt, welches hier am Schluss der Komposition stärker in c-Moll verweilt.

Menuett in D-Dur KV 355

Für das Menuett in D-Dur KV 355 gibt es kein Autograph und das Werk kann auch nicht eindeutig datiert werden. Trotz seiner Köchel-Nummer scheint es aus stilistischer Sicht hier eher um eine reife Komposition zu handeln, die wohl in den späten 1780er Jahren entstand. Veröffentlicht wurde das Stück 1801 in Wien mit einem von Abbé Stadler hinzugefügten Trio; in dieser Form erklingt es auch in der vorliegenden Aufnahme. Beide Teile des Werkpaars weisen eine erweiterte (oder abgerundete) zweiteilige Form auf – zwei wiederholte Abschnitte, von denen der zweite länger ist, da er einen neuen musikalischen Gedanken enthält, gefolgt von einer Reprise des ersten Abschnitts. Nach dem Trio erklingt das Menuett ein weiteres Mal, allerdings

ohne Wiederholungen. Das Menuett besteht ausschließlich aus viertaktigen Phrasen; es folgt damit der Tradition dieser Gattung und bestätigt ihren Ursprung als Tanzform, auch wenn es diese Funktion nicht mehr erfüllt. In der zweiten derartigen Phrase im zweiten wiederholten Teil unterminiert Mozart den regulären Dreiertakt durch eine Passage in Hemiolen; er ersetzt ihn also durch einen Zweierhythmus. Jeder Abschnitt des Menuetts ist von einer eigenen harmonischen Wendung geprägt: Im ersten Abschnitt ist dies der übermäßige Dreiklang, im zweiten die unvorbereitete Halbton-Dissonanz. Ersterer ist von ausgesprochen beunruhigender Wirkung und wird in der klassischen Musik nur selten verwendet, während letztere recht häufig vorkommt, wenn sie (wie hier) regulär aufgelöst wird; sie hat aber dennoch ein gewisses Potential, den Hörer aufzurütteln. Auch hier müssen wir Stadler unsere Hochachtung zollen, der in seinem insgesamt weniger gewagten Trio sowohl auf Mozarts Formplan als auch auf dessen Verwendung von Hemiolen verweist.

Adagio in C-Dur KV 356 / 617a

Die Glasharmonika war ein Instrument, in dem eine Reihe von vertikal ausgerichteten Glasgefäßen von abnehmender Größe und

zunehmender Tonhöhe, die mittels eines darunter befindlichen Wasserbads feucht gehalten wurden, auf einer horizontalen Achse rotierten. Gespielt wurden sie durch Berühren mit den Fingern, was einen silbrig-ätherischen Klang erzeugte. Mozart schrieb dieses Stück höchstwahrscheinlich für ein Konzert, das Marianne Kirchgeßner, eine blinde junge Virtuosa, am 19. August 1791 im Theater am Kärntnerthor gab. Die Komposition folgt der oben beschriebenen abgerundeten zweiteiligen Form und besteht ausschließlich aus viertaktigen Phrasen. Die Partitur sieht wie Klaviermusik aus und das Werk kann auch auf dem Klavier gewinnbringend ausgeführt werden, wobei es allerdings von der tiefen Lage des Instruments keinen Gebrauch macht.

Rondo in D-Dur KV 485

Mozart versah sein Autograph des Rondos in D-Dur KV 485 mit der Datierung "10. Januar 1786, in Wien". Bei einem Rondo handelt es sich um ein Stück, in dem das Hauptthema mit kontrastierenden Themen (Episoden) in verschiedenen Tonarten alterniert; das vorliegende Werk ist allerdings anders gestaltet. KV 485 folgt dem Plan einer monothematischen Sonatenform, in der das zweite Thema durch eine Wiederholung des ersten – wie hier normalerweise auf der

Dominante – ersetzt wurde. Haydn hat von dieser Form bekanntlich ausgiebig Gebrauch gemacht, Mozart eher weniger. Hier fesselt Mozart das Interesse seiner Zuhörer, indem er für die Wiederholungen des Themas zahlreiche unterschiedliche Tonarten wählt, eine auf dem Thema basierende einfallsreiche Durchführung einsetzt und die Reprise mit weiterem durchführenden Material erweitert.

Sonate in B-Dur KV 333

Man hat lange geglaubt, dass die Sonate in B-Dur KV 333 im Jahr 1778 in Paris entstanden ist. Von Wolfgang Plath und Alan Tyson durchgeführte akribische Untersuchungen von Handschrift, Papier und Wasserzeichen in Mozarts Autograph haben inzwischen jedoch eine Datierung auf das Spätjahr 1783 ergeben. Das Werk wurde 1784 in Wien zusammen mit einer weiteren Klaviersonate und einer Sonate für Klavier und Violine (KV 454) veröffentlicht. Der erste Satz, ein *Allegro*, weicht von der üblichen Sonatenform nur darin ab, dass das zweite Thema entschiedener und direkter klingt als das erste. Auf die Ähnlichkeit des ersten Themas mit dem von Johann Christian Bachs Sonate op. 17 / 4 wurde bereits hingewiesen, allerdings haben die beiden Themen recht unterschiedliche

Affekte oder rhetorische Bedeutung. Bachs Thema steigt von der Tonika zur Dominante ab, während bei Mozart diese Bewegung gegenläufig ist. Der Satz verbreitet zunächst den Eindruck von Ruhe, die Durchführung hingegen verlangt eine flinke, akkurate und feinsinnige Spieltechnik. Das zentrale *Andante cantabile* steht ebenfalls in Sonatenform. Beide Themen sind von sanft-lyrischer Stimmung, doch die Durchführung wartet mit einigen harmonischen Überraschungen auf, beginnend mit einem unerwarteten Akkord, der klingt, als enthielte er eine falsche Note, was aber nicht der Fall ist, wie seine Auflösung ergibt. Hierauf folgt bald eine vielseitige Ausdeutung des berühmten “Tristan-Akkords” aus Wagners *Tristan und Isolde* – eines von mehreren Beispielen dieses geheimnisvollen Akkords, lange bevor Wagner ihn für sich erfand. Auch Wagners kontroverse Auflösung dieses Akkords ähnelt der von Mozart. Das abschließende *Allegretto grazioso* in der Form eines Sonaten-Rondos zeigt Mozarts Fähigkeit, beachtliche Komplexität hinter einer scheinbar einfachen Fassade zu verbergen – nicht um seine Zuhörer zu verwirren, sondern um ihr Hörerlebnis unerschwerlich zu vertiefen. Das erste Thema ist auf typische Weise naiv, ein einfaches Frage- und Antwort-Thema mit einem Arpeggio und paarig gebundenen Noten, die sich zu

einer Tonleiter formieren. Der Satz entfaltet sich wie ein normales Rondo und folgt dem Formschema A – B – A – C – A, doch dann werden die Dinge komplexer: Neue Themen, Scheinreprise, ausgedehnte Überleitungen und Kadenzen gehen der in warmem Licht glänzenden Coda voraus.

© 2022 Michael O’Loughlin
Übersetzung: Stephanie Wollny

Anmerkungen des Interpreten

Lieber Mozart,
ich wollte dir schon lange einmal schreiben. Doch, wie du weißt, ist man heute einhellig der Meinung, dass du zu den größten Meistern der gesamten Musikgeschichte zählst, und daher könnte dies für eine ausgesprochen anmaßende und arrogante Geste gehalten werden. Dein Name ist inzwischen ein Synonym für Genialität und deine Musik mit ihrem unverkennbaren Stil hatte enormen Einfluss auf alle Komponisten, die nach dir kamen. Hättest du das geglaubt? Wenn du mich hören kannst, wo immer du auch bist, ist dir das bewusst?

Vor allem solltest du wissen, dass du der Grund dafür bist, dass ich begann, Klavier zu spielen und ein Klavierstudium zu absolvieren; deine Musik war für mich immer

ein vertrautes Refugium, seit ich als etwa sechsjähriges Kind mit meinen Eltern ein paar Ferientage in Salzburg verbrachte. Weißt du, heute stößt man in Salzburg überall auf dein Bild – es gibt sogar eine Schokolade, die nach dir benannt ist, die Mozartkugel. Die Stadt, die du einst gehasst hast, der du mit aller Kraft entfliehen wolltest, setzt dir heute fast täglich ein Denkmal. Lass mich dir folgende Geschichte erzählen: Es gibt ein Ensemble, das auf Schloss Mirabell jeden Abend – und wenn ich das sage, meine ich tatsächlich jeden Abend – deine *Kleine Nachtmusik* aufführt! Und als ich damals nach Salzburg kam, wie ich mich erinnere, war ich so überrascht, überall dein Bild zu sehen, dass ich meine Mutter mit der Naivität des Kindes, das ich damals war, fragte: “Mammi, wer ist dieser Mann mit den weißen Haaren und dem roten Gewand, den ich überall in der Stadt sehe?” Und wer hätte gedacht, dass viele Jahre später dieser Mann mit der weißen Perücke und der roten Jacke einer meiner besten Freunde würde?

Im Februar 2011, ich war inzwischen zweiundzwanzig Jahre alt, beschloss ich, in Salzburg an einem Klavierwettbewerb teilzunehmen, dem Internationalen Mozartwettbewerb Salzburg. Ich nehme an, du kennst das noch nicht, aber heutzutage veranstalten wir derlei Dinge:

Musikwettbewerbe! Das ist nicht zum Lachen! Da ergeben sich enorme Chancen für einen jungen Musiker und diese Wettbewerbe unterscheiden sich gar nicht so sehr von den Probespielen, die du vor Königen und Erzbischöfen absolvieren musstest. Wir haben inzwischen hunderte Klavierwettbewerbe weltweit und ehrlich gesagt hätte ich jeden davon wählen können. Aber ich entschied mich für den Mozartwettbewerb; errätst du, warum?

Weil du mir so viel bedeust. Deine Musik ist mir unendlich wichtig. Wenn ich Perioden von Traurigkeit oder Melancholie durchlebe, in Augenblicken der Sinnlosigkeit, oder auch wenn ich voller strahlendem Enthusiasmus stecke oder ruhige Freude empfinde, bist du da, ist deine Musik für mich da. Und ich wende mich deiner Musik auch zu, wenn ich mir Aufrichtigkeit abverlange, denn wenn ich deine Musik spiele, kann ich die ehrlichste und aufrichtigste Seite meiner Persönlichkeit hervorkehren. Ich bin wirklich ich selbst, wenn ich deine Musik spiele, ich fühle mich wohl und alle meine Schmerzen schwinden, während alles, was mich erfreut, an Realität gewinnt.

Im Laufe der Zeit, indem die Jahre vergingen, wurdest du für mich zu einer realen Person, einem echten Freund und Vertrauten.

Wenn du meine Empfindungen aus dieser Perspektive betrachtest, wirkt dieser Brief dann immer noch anmaßend und arrogant?

Eine große Zahl von Musikwissenschaftlern und Forschern haben eine enorme Menge an Texten über deinen Stil verfasst. Es gibt Dutzende Bände, in denen Pianisten und andere Experten deine Persönlichkeit diskutieren, deine Musik analysieren und begründen, was sie für den perfekten Zugang zu deinen Werken und deren Interpretation halten. Viele beschreiben die Ära, in der du gelebt hast, als neoklassisch. Im Jahr 1755, einem Jahr vor deiner Geburt, reiste ein unbekannter deutscher Bibliothekar namens Johann Joachim Winckelmann nach Italien, zuerst nach Rom und dann nach Neapel. Er war so fasziniert von den alten griechischen Meisterwerken, von den Tempeln in Paestum, von der Laokoon-Skulpturengruppe, dass er sich gedrängt sah, noch im selben Jahr eine Abhandlung zu verfassen, die schon bald zu einem Wendepunkt der Kunstgeschichte werden sollte – seine “Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst”. Er war der Meinung, dass die Kunst des achtzehnten Jahrhunderts, das heißt zu seiner Zeit die moderne Kunst, von “edler Einfalt und stiller Größe” zu sein hatte.

Und viele, viele Jahre lang (ja eigentlich bis heute) wurde deine Musik in Schulen, Musikakademien und Konservatorien nach genau diesem Prinzip unterrichtet: Der perfekte Interpret muss exakt den Angaben in der Partitur folgen, ohne dabei viel von seiner eigenen Persönlichkeit einzubringen. Klassische und neoklassische Werke waren als vollendete Exempel einer unveränderlichen Form zu verstehen, die der Interpret zu respektieren hatte, gefangen in der eisernen Rüstung des vorgegebenen Stils, den er ohne allzu große Freiheit zu realisieren hatte, ohne zu große Aufmerksamkeit für Inhalt und Bedeutung, die sich hinter der Form entfalten.

Sicherlich enthält die diesem Vorgang zugrundeliegende Idee eine gewisse Wahrheit und basiert natürlich auf genuinen philologischen Untersuchungen. Doch irgendetwas in meinem Herzen lässt mir bewusst werden, dass dies nicht das letzte, definitive Wort sein kann.

Du weißt, lieber Mozart, wir schreiben das Jahr 2022, und zwischen deinem und meinem Zeitalter haben sich in den Künsten eine Menge Dinge ereignet. Direkt nach dir betrat Beethoven die Bühne; er hatte die Kraft, sämtliche bis dahin gültigen künstlerischen Paradigmen zu zerstören und für die neuen Generationen einen neuen Weg zu bereiten.

Heute nennen wir diesen neuen Weg Romantik. Nach dem romantischen Epos des neunzehnten Jahrhunderts kam das zwanzigste, und glaub mir, das war das komplexeste, vielleicht das glanzvollste, doch sicherlich auch das tragischste Jahrhundert in der gesamten Menschheitsgeschichte. Die westliche Welt erkundete so viele Kunstrichtungen, von der Dekadenz zum Futurismus, vom Symbolismus zur Avantgarde, vom Minimalismus zum Paroxysmus. Es war ein Jahrhundert voller Oxymora, Widersprüche und Kontaminationen.

Lass mich dich fragen: Wenn ich deine Musik spiele, wie kann ich all das vergessen oder ignorieren, was nach deiner Zeit passiert ist und was mir die Denkkategorien gegeben hat, mit deren Hilfe ich die Realität interpretiere?

Wie kann ich vergessen, dass ich ein Sohn von zwei Weltkriegen bin, die die gesamte Menschheit an den Rand eines Abgrunds brachten, brutaler und gewaltsamer als alles, was der menschliche Geist sich bis dahin vorstellen konnte? Wie kann ich vergessen, dass ich in einer Welt lebe, die die Französische Revolution durchgemacht hat, in einer Welt, die mit all ihrer Kraft versucht, einen Ausgleich zwischen individueller Freiheit und sozialer Gerechtigkeit zu schaffen?

Ich lebe in meiner Zeit, meiner *actualitas* – einer Aktualität, die die Summe aller Erfahrungen in unserer Vergangenheit ist; und diese Aktualität nimmt Einfluss auf den Blick, mit dem ich die Vergangenheit und auch die Gegenwart betrachte.

Ich halte täglich Zwiesprache mit meinem Herzen, versuche herauszufinden, wie ich deine Musik spielen kann. Wenn du hier wärest und meine Interpretationen hören könntest, was würdest du sagen? Wie hättest du deine Musik gerne dargeboten?

Da du nicht mehr da bist, gibt es niemanden, der diese Fragen beantworten könnte; und indem ich meine Nachforschungen erkläre, möchte ich mich nicht angreifbar machen – ich möchte nur so ehrlich wie möglich sein, dir gegenüber und bezüglich dessen, was meine Erkundungen motiviert.

Sich deiner Musik nur in Bezug auf Form, edle Einfalt und Stil anzunähern, mag zwar richtig sein, aber es könnte auch bedenklich sein, denn es könnte sich als ausgesprochen limitierend erweisen. Ich muss mir vor allem vergegenwärtigen, dass wir nicht absolut sicher sein können, dass dies wirklich die einzige, oder auch nur die bevorzugte Art ist, deine Musik zu interpretieren. Wir können uns dessen nicht sicher sein; wir können nur sicher sein, dass es möglich ist, diese Vermutung anzuzweifeln.

Deine Musik in Bezug auf Form, edle Einfalt und stille Größe zu denken, bedeutet für mich als Pianisten nur eines – dass der Ausgangspunkt ihres Studiums die Partitur sein muss. Es wird also angenommen, dass Interpreten in der Partitur sämtliche Informationen finden, die sie für die Wahl ihrer Interpretation benötigen. Siehst du, wie dieser Zugang einen beschränkt? Ich bitte dich, mein lieber Mozart, sag du mir, ob du wirklich glaubst, dass ein Stück Papier alles enthalten kann, was du uns mitteilen wolltest. War das je alles, was in deinen Aufführungen von Bedeutung war? Kannst du mir sagen, wie ich glauben soll, dass so etwas Beschränktes – ein Stück Papier – etwas so Unermessliches wie deine Seele enthalten kann? Ich kam jedenfalls zu dem Schluss, dass ich meine Aufmerksamkeit noch auf etwas anderes konzentrieren musste als nur auf die Partitur.

Ohne arrogant sein zu wollen, bemühe ich mich sehr darum, einen anderen Weg zu finden, einen anderen, ausgesprochen gegensätzlichen Zugang.

Als Ausgangspunkt wähle ich das Studium und die Reflektion, so streng und analytisch wie möglich. Ich studiere deine Biographie (da gibt es heute eine ganze Reihe!), ich lese Anekdoten, Briefe (und ich bitte dich inständig, mir zu verraten, was sich 1784

in Wien ereignete, als du und Constanze im Trattnerhof lebtet), ich studiere deine Persönlichkeit. Aber nicht nur das. Ich studiere auch die historischen, gesellschaftlichen und politischen Hintergründe. Ich studiere den Zeitgeist, die kulturelle Atmosphäre, die du geatmet hast. Das verlangt eine Menge Zeit und Energie, aber wenn ich diese Studien verinnerlicht habe, generieren sie eine gewisse kulturelle Grundhaltung. Es handelt sich dabei um eben die Art von Aufgeschlossenheit, die mir erlaubt, in meinem Geist und Herzen die wahrhaftigsten Geschichten und kohärentesten Bilder heraufzubeschwören. Und genau diese Bilder und Geschichten sind der Ausgangspunkt für meine künstlerischen Erkundungen deiner Musik.

Wie du siehst, kümmere ich mich in diesen ersten Stadien noch nicht um die Musik selbst. Es interessiert mich nicht, welche Artikulationen du vorgeschrieben hast, welche dynamischen Zeichen du eingetragen hast, welchen Rhythmus du angibst. Stattdessen strebe ich danach, meinen Geist und mein Herz mit den wahrhaftigsten Bildern und Geschichten zu füllen. Das überrascht dich vielleicht und du fragst mich, warum ich das Bedürfnis habe, diese Bilder und Geschichten zu generieren. Warum genügt mir nicht die Partitur? Nun, weil ich die Anregung brauche.

Wenn diese Bilder mich durchdringen und faszinieren, wenn ich mir selbst diese Geschichten erzähle und sie in mir etwas auslösen, in diesen Augenblicken erfahre ich eine gewisse Erregung. Bilder und Geschichten lösen in mir Gefühle aus, und wenn diese Bilder und Geschichten dein Leben und deine Welt so genau wie möglich abbilden, dann sind auch die resultierenden Emotionen gleichermaßen wahrhaftig. Und nur wenn ich diese Emotionen ganz tief empfinde und ihnen das Wunder der Neuentdeckung innewohnt, bin ich bereit, mich dem Notentext zuzuwenden, die Partitur erneut zu öffnen und darin die von dir hinterlassenen Zeichen nachzuverfolgen, im Zusammenspiel der einzelnen Stimmen, in den Intervallen, in den Rhythmen und der Dynamik; in jeder Anweisung, die du in der gedruckten Partitur hast vermerken lassen, kann ich nun Inspirationen zu eben den Emotionen finden, die mich immer noch stimulieren und von denen ich glauben möchte, dass sie es waren, die dich ursprünglich inspirierten, deine Meisterwerke zu komponieren.

Verstehst du? Das ist eine totale Umkehrung der üblichen Vorgehensweise. Ich nehme eine unwirkliche Welt als Ausgangspunkt (in der Philosophie nennt man das eine "metaphysische Realität") und diese Welt

(Bilder und Geschichten) verleihen der echten Welt (der Partitur) Einheitlichkeit und Kohärenz.

Was verliere ich, indem ich diesen Weg wähle? Ich verliere die Möglichkeit, zu einer Interpretation zu gelangen, der jeder zustimmt. Doch bezogen auf die Wahrheit in deiner Musik kann ich nicht wirklich sagen, dass ich etwas verliere.

Und was gewinne ich? Freiheit.

Wenn ich mit diesen Emotionen beginne und mich dann der Partitur zuwende, entdecke ich, dass ich der Musik mit unendlich tiefer und ungekannter Freiheit begegne. Und diese Freiheit ist der Mittelpunkt von allem, sie erklärt alles. Diese Freiheit ist nicht Anarchie, denn die Emotionen und Bilder haben ihre Basis nicht in Oberflächlichkeit, in der Illusion, in einem kurzen Rausch. Wenn sie auftauchen, fußen sie auf etwas wirklich Exaktem, auf tatsächlich erlebter Erfahrung, auf einem Prozess der Seele. Zu dieser Freiheit gehört, dass man Verantwortung übernimmt, denn wer sich abverlangt, die wahrhaftigsten Emotionen zu vermitteln – die ehrlichsten und aufrichtigsten Emotionen, die möglich sind – zeigt mehr Verantwortung als jemand, der nur die in der Partitur gefundenen Anweisungen beachtet und ihnen sklavisch folgt. Und sich

mit aller Kraft dem Verfolgen einer möglichen Wahrheit zu verschreiben ist ehrenhafter, als eine Interpretation zu entwickeln, die lediglich stipuliert, dass ihr jeder zustimmen muss.

Dies ist also der Weg, den zu verfolgen ich mich entschieden habe, und dies sind die Gedanken, die mich beim Spielen aller auf dieser CD versammelten Werke inspiriert haben (was eine CD ist, erkläre ich dir ein andermal ...).

Wer weiß schon, lieber Mozart, ob ich den richtigen Weg gewählt habe. Ich hinterfrage immer wieder meine Seele, meinen Geist und mein Herz und ich lausche immer nach einer Antwort, egal woher sie kommen möge.

Nur eines bewegt mich weiterhin – das Bewusstsein, dass in dieser Welt, unter uns Menschen, Antworten dieser Art niemals endgültig sind. Die fortwährende Suche, das mutige Hinterfragen, der Wille, alles dem Zweifel unterzuordnen, dies sind wohl die einzigen Antworten, die Gott uns zu finden erlaubt.

In tiefer Dankbarkeit

Dein

Federico

© 2022 Federico Colli

Übersetzung: Stephanie Wolny

Federico Colli joue Mozart, volume 1

Introduction

C'est de manière inestimable que Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) contribua à enchanter l'humanité, à la fois pendant sa courte existence et tout au long des 231 années qui se sont écoulées depuis son décès. Son œuvre témoigne de son génie extraordinaire dans tous les genres vocaux et instrumentaux courants à son époque, de ses messes sublimes à ses scènes paillardes et canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la "nouvelle simplicité", ou style galant, avait débuté: le contrepoint perdait de son importance, la mélodie se simplifiait et la symétrie commençait à s'imposer à tous les niveaux, dans les motifs, les phrases, et même dans des mouvements entiers. Mozart intégra ces courants nouveaux dans une construction musicale subtile et captivante, créant une impression d'équilibre et de complétude dans ses œuvres qui incarnent toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique classiques.

Les Fantaisies

La Fantaisie (*Fantasia*, en allemand) est un

genre ancien, remontant à la Renaissance. Malgré des différences significatives selon les pays et les siècles, une caractéristique fut immuable, à savoir qu'il s'agissait d'une opportunité pour les compositeurs de donner libre cours à leur imagination, sans devoir se soucier des attentes ou des exigences sur le plan de la forme, de l'harmonie et de la mélodie. Bien que Mozart n'ait pu connaître les toutes premières fantaisies, un simple coup d'œil sur les œuvres qu'il composa dans le genre nous apprend qu'il comprenait sa tradition. S'il eut un modèle, ce fut certainement les fantaisies de Carl Philipp Emanuel Bach (1714 – 1788) au sujet duquel il aurait dit, selon Johann Friedrich Rochlitz: "Il est le père, nous sommes les enfants. Ceux d'entre nous qui maîtrisent cet art, ont suivi son enseignement." Mozart fut toujours plus mesuré et modéré que C.P.E. Bach et ce n'était pas dans sa nature de choquer aussi souvent que son prédécesseur, mais l'abondance de fioritures et de passages à l'allure de cadence ainsi que la liberté de forme (non pas sa distanciation par rapport à la forme) suggèrent en effet son influence.

Fantaisie en ut mineur, KV 396

Composée au début de l'année 1782, la remarquable Fantaisie en ut mineur, KV 396, a une histoire unique. Seule l'exposition nous est parvenue de la main de Mozart, et cette version est un mouvement non achevé pour piano avec accompagnement de violon. Il est possible que Mozart ait cessé d'y travailler à cause de l'impossibilité de mener à bien la composition de l'œuvre: la partie piano est tellement riche et complète que l'intervention du violon y devient encore moins pertinente qu'habituellement dans les sonates en duo que Mozart écrivit dans sa jeunesse. La version qui est jouée aujourd'hui est basée sur la première édition, à Vienne en 1802, sans violon. Tout ce qui suit la double barre de mesure – c'est-à-dire une section centrale et une réexposition – fut composé par l'abbé Maximilien Stadler (1748 – 1833). Cet ajout est inspiré et sa qualité est équivalente à celle de l'original de Mozart. Stadler réussit à introduire des idées nouvelles brillantes tout en respectant les intentions de Mozart, évidentes dès l'exposition, le tout dans le style pianistique du compositeur.

La section introductive de l'œuvre lui imprime clairement le caractère d'une fantaisie, et non d'une sonate. Ce qui est à peine un thème, mais plutôt une improvisation

rhapsodique, y est présenté. Les œuvres de Mozart en ut mineur sont généralement sombres et tempétueuses, et celle-ci ne fait pas exception. Des dissonances y sont perceptibles, une idée que Stadler reprit et amplifia dans les sections qu'il composa. Mais Mozart précise qu'il a en tête un certain type de forme sonate en poursuivant avec un second thème au rythme plus austère dans la tonalité relative majeure, mi bémol. Après la section de Mozart dans cette tonalité, Stadler nous surprend en prolongeant l'idée originale en ut majeur, de manière inattendue, mais avec un réel effet. À ceci succède un développement fondé largement sur une petite cellule de deux notes, puis une réexposition qui retourne à l'ut majeur pour le second sujet.

Fantaisie en ré mineur, KV 397

Comme les fantaisies du dix-septième siècle, la Fantaisie en ré mineur, KV 397, est faite d'une série de sections sans aucun lien thématique et dépourvues de toute structure formelle d'ensemble apparente. Aucune partition autographe de l'œuvre ne subsiste, et selon l'édition imprimée de 1804, Mozart interrompit la composition au point d'orgue dans la mesure 97 de la troisième section. L'œuvre fut terminée avec compétence et discrétion par un compositeur anonyme,

probablement August Eberhard Müller (1767 – 1817), qui ajouta les dix mesures finales.

Cette pièce commence par un *Andante* fondé sur des arpèges autour de la tonalité de ré mineur, et la technique de Bach consistant à évoquer des progressions harmoniques sans avoir recours réellement à des accords y est utilisée. Bien qu'intrinsèquement superbe, il sert d'introduction au puissant *Adagio* qui suit. Cette importante section centrale a deux thèmes arrangés suivant le schéma A – B – B – A, et les trois dernières de ces sous-sections sont séparées par de brillantes cadences. Le premier thème est poignant et entièrement chromatique tandis que le second est puissant, fondé sur des notes répétées menaçantes à la main droite sur la toile de fond d'une ligne grave fortement descendante. Cette descente chromatique sur l'intervalle d'une quarte était un procédé rhétorique tellement fréquent pendant l'ère baroque qu'il porte son propre nom – *passus duriusculus* (ce n'est pas un sortilège à la Harry Potter) – et que des articles ont été écrits à son sujet. Il nous est impossible de savoir si Mozart envisageait de composer d'autres sections, mais la troisième, un *Allegretto* en 2 / 4, a une touche de légèreté qui lui donne l'allure d'une version abrégée d'une de ses finales en forme de rondo. Une

brève cadence juste avant la fin nous rappelle qu'il s'agit bien d'une fantaisie.

Fantaisie en ut mineur, KV 475

Selon le catalogue de ses œuvres qu'il a lui-même établi (qui ne débute qu'en février 1784), Mozart termina la Fantaisie en ut mineur, KV 475, le 20 mai 1785. Pour des motifs de convenance, ou peut-être pour des raisons commerciales, le compositeur la fit éditer en décembre 1785 avec la sonate pour piano KV 457 (composée en 1784) écrite dans la même tonalité. Cette décision est étrange parce que cette sonate n'a apparemment pas plus besoin d'une introduction que n'importe quelle autre, et la fantaisie est une pièce importante qui se défend mieux seule. Cette édition fut dédiée à son élève Maria Theresia von Trattner. Jusqu'en 1990, c'est celle-ci qui servit de base pour toutes les autres éditions. Et en 1990 précisément, le manuscrit autographe fut découvert en Pennsylvanie, parmi les biens de William Howard Doane (1832 – 1915), un événement qui causa une excitation débridée compte tenu de la renommée de l'œuvre.

Cette fantaisie comporte cinq sections dont la dernière est une réexposition très abrégée de la première. L'*Adagio* introductif est probablement l'épisode le plus sombre de ce qui fut écrit par Mozart en ut mineur. La

fantaisie est tellement chromatique, dissonante, et s'aventure si vite et inlassablement dans des tonalités non relatives que Mozart décida de ne pas indiquer d'armature au début de l'œuvre. La première moitié de l'*Adagio* trouve en quelque sorte sa voie dans la tonalité de si mineur, radicalement éloignée, introduisant un nouveau motif de transition très bref qui gagne en importance plus tard. Cet *Adagio* fait penser à une marche funèbre, et comme la plupart des marches funèbres, elle comporte un second thème plus positif, qui dans ce genre exprime la promesse de la vie éternelle. Ici la transition en si mineur mène tout naturellement au nouveau thème en ré majeur d'une charmante innocence. Avec l'*Allegro* se font jour alors des accents opératiques dramatiques dans la lointaine tonalité de la mineur. Et ceci se termine par un passage brillant en triolets et une cadence qui font office de transition vers la troisième section, *Andantino*. Ici Mozart relâche la tension de nouveau avec ce qui est fondamentalement un menuet en trio, bien que l'épisode soit rythmiquement un peu plus complexe et subtil que la plupart de ses menuets. Écrit en si bémol majeur, ce passage est fondé sur la petite cellule motivique de transition mentionnée plus haut, qui se présente aussi inversée à la main gauche. Et, est-ce ou non

une coïncidence, le motif *passus duriusculus* apparaît à la main droite dans la section "trio", très différent de sa forme originale. La quatrième section, féroce et orageuse, est annotée *Piu allegro*, et elle se fragmente en un passage de transition conduisant à la réexposition de l'*Adagio* introductif qui, pour terminer l'œuvre, reste cette fois plus en ut mineur.

Menuet en ré majeur, KV 355

Aucune partition autographe n'existe du Menuet en ré majeur, KV 355, et il est impossible de le dater avec précision. En dépit de son classement Köchel, il semble s'agir d'une œuvre tardive, de la fin des années 1780. Elle fut éditée à Vienne en 1801 avec un Trio de l'abbé Stadler, comme elle est jouée ici. Les deux parties sont de forme binaire étendue (ou forme binaire arrondie): deux sections répétées dont la seconde est plus longue car elle comprend une idée nouvelle, suivies d'une reprise de la première section. Après le Trio, le Menuet est rejoué sans les reprises. Le Menuet est fait entièrement de phrases de quatre mesures, ce qui est la tradition du genre et confirme son origine en tant que danse – une fonction que n'aurait pas celui-ci cependant. Dans la deuxième phrase de la seconde section répétée, Mozart ébranle le rythme ternaire

régulier avec un passage en hémioles, ce qui signifie que le rythme ternaire devient binaire. Il y a dans chaque section du Menuet un trope harmonique omniprésent: dans la première section c'est la triade augmentée et dans la seconde, la dissonance inattendue d'un demi-ton. Le premier a un effet déstabilisant et est rarement utilisé en musique classique, tandis que l'autre est courant lorsqu'il est résolu comme ici, mais il choque quelque peu néanmoins. Nous devons une fois encore rendre hommage à Stadler pour avoir fait allusion à la fois à l'architecture de Mozart et à son utilisation de l'hémiole dans son Trio quelque peu moins audacieux.

Adagio en ut majeur, KV 356 / 617a

L'armonica de verre est un instrument comportant un alignement vertical de bols ou gobelets en cristal (parfois en verre ou en quartz) de dimension de plus en plus réduite produisant un son de plus en plus aigu, dont l'humidité est maintenue par un bain d'eau placé sous les bols sur un axe horizontal rotatif entraîné par une pédale. On en jouait en les effleurant avec les doigts pour produire des sonorités argentines éthérées. Mozart écrivit très probablement cette œuvre pour un concert donné au Theater am Kärntnerthor à Vienne, le 19 août 1791, par

Marianne Kirchgeßner, une jeune virtuose de l'instrument qui était aveugle. Elle est de forme binaire arrondie, comme décrit plus haut, et faite entièrement, tout comme le Menuet, de phrases de quatre mesures. La partition ressemble à une partition pour piano et cette musique peut parfaitement être jouée au piano en n'utilisant pas son registre le plus grave.

Rondo en ré majeur, KV 485

Mozart data son autographe du Rondo en ré majeur, KV 485, en français "le 10 de Janvier 1786. à Vienne". Un rondo est une pièce dans laquelle les thèmes principaux alternent avec des thèmes qui contrastent (épisodes) dans diverses tonalités, mais le Rondo en ré majeur ne fait pas partie de ceux-là. Il est de forme sonate monothématique, c'est-à-dire que le second sujet est remplacé par une répétition du premier normalement dans la tonalité de la dominante, comme ici. Haydn utilisa cette forme très souvent, mais Mozart moins. Ici, Mozart maintient l'intérêt de diverses manières: par le recours à de nombreuses tonalités différentes pour les répétitions du sujet, par une section de développement inventive fondée sur le sujet et par l'allongement de la réexposition, plus développée encore.

Sonate en si bémol majeur, KV 333

Longtemps on a pensé que la Sonate en si bémol majeur, KV 333, avait été composée à Paris en 1778. Les recherches approfondies de Wolfgang Plath et Alan Tyson sur l'écriture, le papier et le filigrane de l'autographe de Mozart ont permis de la dater de la fin de 1783. Elle fut publiée à Vienne en 1784, avec une autre sonate pour piano et une sonate pour piano et violon (KV 454). Le premier mouvement, *Allegro*, s'écarte de la forme sonate standard uniquement par le fait que son second sujet est un peu plus déterminé et franc que le premier. La similarité du premier sujet avec celui de la Sonate, op. 17 no 4, de Johann Christian Bach a été soulignée, mais les deux thèmes sont tout à fait différents sur le plan de l'affect, ou de la signification rhétorique: Bach descend de la tonique à la dominante, tandis que Mozart fait l'inverse. Le mouvement donne initialement une impression de calme, mais la section du développement exige rapidité, précision et délicatesse. L'*Andante cantabile* central est aussi de forme sonate. Les deux sujets sont d'un doux lyrisme, mais il y a dans la section du développement quelques surprises harmoniques, commençant par un accord inattendu qui donne l'impression qu'une mauvaise note y a été introduite,

mais la résolution dissipe ce sentiment. Peu après ceci apparaît une variante du fameux "accord de Tristan", dans *Tristan und Isolde* de Wagner, un exemple parmi plusieurs autres de cet accord énigmatique bien avant qu'en surgisse l'idée chez Wagner. La résolution controversée de Wagner ressemble quelque peu à celle de Mozart. L'*Allegretto grazioso* final, de forme rondo-sonate, montre la capacité qu'a Mozart de masquer beaucoup de complexité par une façade d'apparente simplicité, non pas pour dérouter les auditeurs, mais pour parfaire de manière subliminale leur expérience. Le premier sujet est typiquement naïf, un simple thème de question-réponse incluant un arpège et des notes par paires quelque peu floues formant une gamme. Le mouvement poursuit sa progression comme un rondo normal déployant sa forme A – B – A – C – A, mais c'est alors que les choses se compliquent: de nouveaux thèmes, de fausses reprises, de longues transitions et des cadences apparaissent avant la merveilleuse coda, le soleil au couchant.

© 2022 Michael O'Loughlin

Note de l'interprète

Mon cher Mozart,

J'ai depuis longtemps l'envie de vous écrire. Mais de nos jours, voyez-vous, vous êtes unanimement considéré comme l'un des véritables maîtres dans l'histoire de la musique et vous écrire peut sembler prétentieux et arrogant. Votre nom est devenu synonyme de prodige et votre musique, marquée par un style unique, a eu une influence énorme sur tous les compositeurs qui vous ont suivi. Auriez-vous imaginé cela? Si vous m'entendez, où que vous soyez, le savez-vous?

Et plus que tout, sachez que c'est grâce à vous que j'ai commencé à étudier le piano; votre musique a toujours été pour moi un refuge sûr depuis que vers l'âge de six ans, j'ai passé de petites vacances à Salzbourg avec mes parents. Sachez aussi qu'aujourd'hui votre image est partout à Salzbourg – il y a même une friandise qui porte votre nom, le *Mozartkugel*. La ville que vous détestiez, que vous vouliez fuir à tout prix, évoque chaque jour votre mémoire. Savez-vous qu'il y a un ensemble qui joue tous les soirs au Schloss Mirabell – et si je dis tous les soirs, c'est littéralement tous les soirs – votre *Eine kleine Nachtmusik*! Lors de mon séjour à Salzbourg avec mes parents, je me souviens d'avoir été tellement surpris de voir votre portrait partout qu'avec la simplicité de l'enfant que j'étais alors, j'ai demandé: "Maman, qui est

cet homme aux cheveux blancs, habillé de rouge, que je vois partout dans la ville?" Et qui aurait pu penser que, bien des années plus tard, ce même homme, à la perruque blanche et à la veste rouge, serait devenu l'un de mes meilleurs amis?

En février 2011, j'avais alors vingt-deux ans, j'ai décidé de participer à un concours de piano, l'International Mozart Competition Salzburg. Vous ignorez sans doute que de nos jours nous organisons des concours musicaux! Ne riez pas! Ils peuvent être une immense opportunité pour un jeune musicien et ils ne sont pas tellement différents des auditions que vous deviez passer devant des rois ou des archevêques. Nous avons des centaines de concours de piano, partout dans le monde, et franchement, j'aurais pu choisir de participer à n'importe quel autre d'entre eux. Mais c'est le concours Mozart que j'ai choisi, et vous devinez pourquoi sans doute?

Vous représentez beaucoup pour moi. Votre musique m'est très chère. Quand je suis triste ou mélancolique, dans les moments les plus vides de sens, tout comme quand je vibre d'enthousiasme ou que je vis des moments paisibles de joie, vous êtes là, votre musique est là pour moi. Et je me tourne vers elle chaque fois que j'exige de moi une parfaite honnêteté, car lorsque je joue votre musique, je peux

donner libre cours aux élans les plus sincères de ma personnalité. Je peux être tout à fait fidèle à moi-même en exécutant vos œuvres, je me sens bien, et toutes mes peines se dissipent aussitôt, je me sens plus profondément joyeux.

Avec le temps, avec les années, vous êtes devenu pour moi une véritable présence, un vrai ami, un vrai confident. Si vous comprenez mes sentiments tels que je vous les décris, cette lettre risque-t-elle encore de vous paraître prétentieuse et arrogante?

Bon nombre de musicologues et de chercheurs se sont penchés sur votre style et ont écrit à ce sujet des milliers de pages. Nous avons des douzaines de volumes dans lesquels pianistes et autres experts discutent de votre personnalité, analysent votre musique et avancent des arguments justifiant ce qu'ils considèrent comme une approche et une interprétation parfaites de votre musique. De nos jours nombreux sont ceux qui décrivent votre époque comme néoclassique. En 1755, un an avant votre naissance, un obscur documentaliste allemand du nom de Johann Joachim Winckelmann partit pour l'Italie et séjourna à Rome puis à Naples. Il était tellement fasciné par les anciens chefs-d'œuvre grecs, par les temples de Paestum, par la sculpture appelée "Groupe du Laocoon" que, la même année, il ressentit l'urgence d'écrire

un essai qui très vite marqua un tournant dans l'histoire de l'art: "Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst" (Pensées sur l'imitation des œuvres grecques en peinture et en sculpture). Il proposa que l'art au dix-huitième siècle, c'est-à-dire l'art moderne, ait "une noble simplicité et une tranquille grandeur".

Et pendant de très, très nombreuses années (et souvent de nos jours aussi, je dirais), l'enseignement de votre musique dans les écoles et les académies de musique s'est fait dans le respect du principe suivant: l'interprète parfait doit suivre minutieusement les instructions dans la partition, sans trop marquer l'œuvre de son empreinte. Les œuvres classiques et néoclassiques sont à considérer comme des exemples souverains d'une forme immuable que les interprètes doivent respecter – une forme revêtue de l'armure de fer du style – et restituer sans prendre trop de libertés, sans exagérer le contenu et la signification présents au-delà de la forme.

L'idée qui détermine cette approche a sûrement un fond de vérité et fut dictée, de toute évidence, par une véritable recherche philologique. Mais quelque chose, dans les profondeurs de mon âme, me fait penser que ceci ne peut être le mot final, définitif.

Sachez, mon cher Mozart, que je vis en 2022 et que de nombreux événements sont venus révolutionner l'art entre votre époque et la mienne. Peu après vous, Beethoven est entré en scène: il avait le pouvoir de détruire tous les anciens paradigmes artistiques et d'ouvrir une voie nouvelle aux générations futures. Cette voie nouvelle, nous l'appelons maintenant: le romantisme. Après l'épopée romantique du dix-neuvième siècle arriva le vingtième siècle et, croyez-moi, ce fut le siècle le plus complexe, peut-être le plus glorieux, mais certainement le plus tragique de l'histoire de l'humanité. Le monde occidental explora tant de styles artistiques, de la décadence au futurisme, du symbolisme à l'avant-garde, du minimalisme aux élans paroxystiques. Ce fut un siècle empli d'oxymores, de contradictions et de dégradations.

Puis-je vous poser cette question: quand je joue votre musique, comment faire pour oublier tout ce qui s'est passé après vous, tout ce qui m'incite à interpréter la réalité selon certains schémas de pensée?

Comment puis-je oublier que je suis l'enfant de deux guerres mondiales, d'époques au cours desquelles l'humanité tout entière fut conduite au bord d'un abîme de cruauté et de violence que jamais l'esprit humain n'aurait pu concevoir? Comment puis-je oublier que je

vis dans un monde qui a traversé la Révolution française, un monde qui tente de toutes ses forces de concilier liberté individuelle et égalité sociale?

Je vis dans mon époque, mon *actualitas*, une actualité qui est la somme de toutes les expériences que j'ai vécues et qui exercent une influence sur le regard que je porte sur le passé, et le présent.

Je dialogue avec mon âme tous les jours, cherchant à comprendre comment jouer votre musique. Si vous étiez ici, si vous écoutiez mes interprétations, que me diriez-vous? Comment voudriez-vous que votre musique soit exécutée?

En votre absence, personne ne peut répondre à ces questions, et en mettant en lumière mon processus de recherche, je ne veux pas m'exposer à être pris en défaut. Je ne cherche qu'une chose, c'est à être aussi honnête que possible avec vous et au sujet de ce qui m'incite à poursuivre mes recherches.

Penser votre musique en termes de forme, de noble simplicité et de style seulement peut être exact, mais fort problématique aussi, parce que le procédé peut s'avérer limitatif. Je dois avant tout garder à l'esprit qu'il n'est pas tout à fait certain que ce mode d'interprétation soit le seul valable, ou celui que l'on privilégie. Ce n'est pas sûr, la seule

certitude est que la valeur de cette supposition peut être mise en doute.

Penser votre musique en termes de forme, de noble simplicité et de style ne signifie qu'une seule chose pour moi, comme pianiste, c'est que le point de départ d'une étude de votre œuvre doit être la partition. Dans la partition, les interprètes sont censés trouver toutes les informations dont ils ont besoin pour mettre au point leur interprétation. Voyez-vous à quel point cette approche est limitative? Je vous en prie, mon cher Mozart, pouvez-vous me dire si vous pensez réellement que quelques feuilles de papier suffisent à transmettre le message que vous souhaitiez faire passer. Était-ce vraiment la seule chose qui importait lorsque vous exécutiez vos œuvres? Pouvez-vous me dire comment imaginer qu'une chose limitée en soi – du papier – puisse être le support de quelque chose d'illimité – votre âme? J'en ai conclu que je devais me distancier de la partition pour concentrer mon attention sur d'autres aspects.

Sans arrogance aucune, j'essaie de toutes mes forces de trouver une manière différente de jouer votre musique, une approche différente – tout à fait opposée.

Je commence par une étude et une réflexion, aussi rigoureuses et analytiques que possible.

J'examine votre biographie (nous en avons plusieurs actuellement!), je lis des anecdotes, des lettres (et s'il vous plaît, dites-moi ce qui s'est passé à Vienne en 1784 lorsque vous étiez avec Constance chez les von Trattner...), j'étudie votre personnalité. Mais ce n'est pas tout. J'analyse aussi le contexte historique, social et politique de votre époque. J'étudie le *Zeitgeist*, l'atmosphère culturelle dans laquelle vous viviez. Cela me demande beaucoup de temps et d'énergie, mais lorsque je suis totalement immergé dans cette étude, naît en moi une forme de culture – une certaine ouverture d'esprit qui me permet de faire tout simplement jaillir les histoires les plus réelles et les images les plus cohérentes dans mon esprit et dans mon cœur. Ces images et ces histoires sont le point de départ de mon approche artistique de votre musique.

Vous constaterez qu'au tout début j'oublie la partition. Je ne suis pas intéressé d'étudier comment vous avez articulé la musique, quelle en est la dynamique, quels sont les rythmes que vous avez choisis. J'ai seulement besoin de m'imprégner l'esprit et le cœur des images et des histoires les plus réelles qui soient. Cela vous surprend peut-être, et vous me direz: pourquoi développer ces images et ces histoires? Pourquoi la partition ne vous suffit-elle pas? Et je vous répondrai: parce

que j'ai besoin de vibrer. Lorsque j'intègre ces images et qu'elles m'enthousiasment, quand je me raconte ces histoires et qu'elles éveillent en moi des émotions, je vis des moments d'exaltation. Images et histoires font surgir en moi des émotions, et si ces images et ces histoires sont proches de la réalité de votre vie et de votre univers, les émotions qui naîtront seront réelles aussi. Et c'est seulement lorsque je ressens profondément ces émotions, avec la magie d'une première découverte, que je me sens prêt à me tourner vers le texte, à rouvrir la partition et à y repérer les annotations que vous y avez laissées, sur l'interaction des parties, les intervalles, les rythmes et les dynamiques. Dans chaque indication reprise dans la partition, je me sens prêt à trouver l'inspiration pour exprimer ces émotions, des émotions qui ne cessent de me faire vibrer; j'aimerais tant imaginer que ce sont elles, plus que tout, qui vous ont inspiré vos chefs-d'œuvre.

Vous voyez bien que le processus normal est complètement inversé. Je prends comme point de départ un monde irréel (ce que la philosophie appelle une "réalité métaphysique") et ce monde (images et histoires) donne consistance et cohérence au monde réel (la partition).

Cette approche me fait-elle perdre quelque chose? Oui, je perds la possibilité d'arriver à

une interprétation qui recueille l'accord de tous. Mais en termes de vérité intrinsèque de la musique, je ne peux pas vraiment dire que quoi que ce soit m'ait échappé.

Et quel est le bénéfice de cette approche? La liberté.

Partant de ces émotions, puis passant à la partition, je découvre que je ressens par rapport à elle une liberté profonde, infinie, sans précédent. Et cette liberté est au centre de tout, elle donne un sens à tout. Cette liberté n'est pas anarchique, parce que les émotions et les images ne s'ancrent pas dans le superficiel, l'illusion, une frénésie transitoire. Elles surgissent et s'appuient sur quelque chose de rigoureux, sur des expériences réellement vécues, sur un processus de l'âme. Cette liberté implique une forme de responsabilité, car exiger de soi-même de communiquer les émotions les plus vraisemblables, sincères et honnêtes qui soient est une démarche plus responsable que de se contenter de découvrir et de suivre servilement les annotations dans la partition. Et de s'obliger à rechercher de toute son âme une vérité potentielle est plus honorable que de construire une interprétation qui n'aurait d'autre ambition que de devoir plaire à tous.

Voilà le chemin que j'ai choisi de suivre et telles sont les idées qui inspirent mon

interprétation des œuvres reprises sur ce CD
(je vous expliquerai une autre fois ce qu'est
un CD...).

Mais, mon cher Mozart, qui peut donc
dire si le chemin que j'ai choisi de suivre est le
bon? Je ne cesse d'interroger mon âme, mon
esprit et mon cœur, je ne cesse d'attendre une
réponse d'où qu'elle puisse venir.

Seule me fait vivre la conscience qu'en ce
monde, les humains que nous sommes ne

peuvent répondre à ces questions une fois
pour toute. Chercher encore, s'interroger
courageusement, accepter le doute: telles sont
sans doute les seules réponses que Dieu nous
ait permis de trouver.

Avec ma profonde gratitude,
Federico

© 2022 Federico Colli

Traduction: Marie-Françoise de Meeûs

You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net.

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.
E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.

Steinway Model D Concert Grand Piano (serial no. 592 087) courtesy of Potton Hall
Piano technician: Iain Kilpatrick, Cambridge Pianoforte

Recording producer Jonathan Cooper
Sound engineer Jonathan Cooper
Editor Jonathan Cooper
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue Potton Hall, Dunwich, Suffolk; 6 – 8 August 2021
Front cover Photograph of Federico Colli © Kate Kondratieva
Back cover Photograph of Federico Colli © Kate Kondratieva
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

MOZART: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 1 – Colli

CHANDOS
CHAN 20233

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20233

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

WORKS FOR SOLO PIANO, VOLUME I

- | | | |
|-----|--|----------|
| 1 | FANTASIE, KV 475 (1785)
in C minor · in c-Moll · en ut mineur | 13:26 |
| 2 | ADAGIO, KV 356 (1791)
in C major · in C-Dur · en ut majeur | 3:01 |
| 3 | FANTASIE, KV 396 (1782)
in C minor · in c-Moll · en ut mineur | 9:47 |
| 4 | MENUETT, KV 355 (?LATE 1780S)
in D major · in D-Dur · en ré majeur | 6:35 |
| 5 | FANTASIE, KV 397 (1782 / 1786 – 87)
in D minor · in d-Moll · en ré mineur | 6:30 |
| 6 | RONDO, KV 485 (1786)
in D major · in D-Dur · en ré majeur | 6:55 |
| 7-9 | SONATA, KV 333 (1783)
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur | 22:24 |
| | | TT 69:07 |

FEDERICO COLLI piano

© 2022 Chandos Records Ltd © 2022 Chandos Records Ltd Chandos Records Ltd • Colchester • Essex • England

MOZART: WORKS FOR SOLO PIANO, VOL. 1 – Colli

CHANDOS
CHAN 20233