

A black and white portrait of a young man with dark hair, looking directly at the camera with a neutral expression. He is wearing a dark, high-collared shirt. The background is dark and out of focus.

MOZART
PIANO
WORKS

FRANCESCO
PIEMONTESE

naïve



francesco piemontesi

wolfgang amadeus mozart 1756-1791

fantasy in d minor K397 1782 (?)

sonata no.6 in d major 'dürnitz' K284 1775

rondo in d major K485 1786

rondo in a minor K511 1787

sonata no.15 in f major K533/K494 1786-88

francesco piemontesi PIANO

wolfgang amadeus mozart 1756-1791

- 1 **fantasy in d minor** | en ré mineur | in d-moll K397 5'54
- sonata no.6 in d major** | en ré majeur | in d-dur, 'dürnitz' K284
- 2 Allegro 4'59
- 3 Andante. Rondeau en polonaise 4'41
- 4 Tema con variazioni (Andante) 12'55
- 5 **rondo in d major** | en ré majeur | in d-dur K485 6'12
- 6 **rondo in a minor** | en la mineur | in a-moll K511 9'29
- sonata no.15 in f major** | en fa majeur | in f-dur K533/K494
- 7 Allegro 7'43
- 8 Andante 9'18
- 9 Rondo. Allegretto 6'25

œuvres pour piano de mozart

par william rothstein

Du vivant de Mozart, les œuvres musicales pour instrument à clavier seul occupaient un rang relativement bas dans la hiérarchie des genres musicaux. Il y avait bien sûr des exceptions, notamment les sonates, fantaisies et rondos « pour connaisseurs et amateurs » (« *für Kenner und Liebhaber* ») publiés par C. P. E. Bach entre 1779 et 1787. Les œuvres de Mozart enregistrées sur ce disque en sont à peu près contemporaines et correspondent aux mêmes genres : deux sonates, une fantaisie et deux rondos. Elles expriment une volonté analogue de répondre aux attentes des amateurs occasionnels de musique aussi bien que des spécialistes.

Commençons par la *Fantaisie en ré mineur*, K. 397, dont la date est hypothétique. Elle a peut-être été composée en 1782, alors que Mozart s'intéressait de près aux œuvres de Haendel et de J. S. Bach. Elle commence par de doux arpèges, à la manière d'un prélude de Bach ; les notes les plus hautes de ces arpèges (*fa, sol, la*), suivies d'une descente par degrés, annoncent les notes supérieures du thème de l'Adagio qui suit. Cet Adagio, tour à tour plaintif et agité, est interrompu à deux reprises par des passages non mesurés qui rappellent

les fantaisies des deux Bach, et en particulier celles de Carl Philipp Emanuel. Au moment précis où l'Adagio est sur le point de s'achever, il fait place à un innocent Allegretto en *ré* majeur à la manière de Haydn. La structure de cette section conduit également à une conclusion comportant une cadence entièrement écrite. Peu après, Mozart revient à l'accord de dominante dans le registre grave sur lequel l'Adagio s'était achevé. Le manuscrit s'interrompt ici. Comment Mozart avait-il l'intention de poursuivre : avec un retour aux arpèges initiaux (une éventualité que l'on entend parfois aujourd'hui), un retour à l'Adagio, une reprise de l'Allegretto (le choix le plus fréquent), ou quelque chose d'entièrement nouveau ? On l'ignore. Le présent enregistrement opte pour la première conclusion à avoir été publiée, en 1806, et dont on suppose qu'elle est de la plume d'August Eberhard Müller. Celui-ci termine la *Fantaisie* avec un passage qui ressemble à un bref *tutti* orchestral, ce qui semble bien convenir à la cadence qui précède.

La *Sonate en ré majeur*, K. 284, est la dernière des six sonates composées en 1775 et la seule d'entre elles à avoir été publiée du vivant de Mozart. C'est de loin la sonate la plus brillante

des six, ce qui tient à la façon dont elle imite l'écriture orchestrale, en particulier dans son premier mouvement. On y entend des passages énergiques à l'unisson, des trémolos de violons, des contrastes entre les traits pour cordes et les *tutti*, le bavardage des hautbois et des bassons, et même une paire de cors. Son caractère spectaculaire est renforcé par des passages joués mains croisées dans les trois mouvements. Le deuxième mouvement est une gracieuse polonaise ayant la forme d'un rondeau à la française, mais qui évoque un concerto par ses contrastes implicites entre passages pour soliste et *tutti*.

Le mouvement le plus remarquable est le troisième, une série de douze variations sur un thème original. Celui-ci est dans le style chantant habituel de Mozart, accompagné par une basse d'Alberti, mais le compositeur use d'une astuce en ajoutant une mesure de silence avant la phrase finale, rompant ainsi une symétrie qui aurait sans cela été parfaite (sans la mesure supplémentaire, le thème aurait en effet compté 4 x 4 mesures). Les variations parcourent une diversité impressionnante de styles et de caractères – ligne mélodique ornée (variation I), virtuosité brillante (variations III, IV et VI), évocation en mode mineur d'un quatuor à cordes (variation VII), contrepoint savant

(variation IX) ou aubade orchestrale annoncée par deux cors (variation X). Dans l'avant-dernière variation, lente, on entend l'improvisateur qu'était Mozart et l'on comprend le lien profond qui le rattache à Chopin. L'Allegro final sert à la fois de douzième variation et de coda. Dans toutes les variations, Mozart joue avec esprit sur la mesure supplémentaire du thème, en ne la laissant jamais silencieuse (comme dans le thème) mais en la remplissant de différentes manières, toujours inventives.

Le *Rondo en ré majeur*, K. 485, a été composé le 10 janvier 1786 et publié sous le titre français de *Rondo très facile*. Le manuscrit de Mozart ne comporte néanmoins aucun titre et le morceau n'est pas en forme de rondo. Cela étant, il ressemble à un rondo par le caractère simple de son thème principal et, surtout, par le retour fréquent de ce même thème. Le théoricien de la musique Heinrich Schenker a comparé ce rondo à ceux de C. P. E. Bach parce que le thème y revient dans plusieurs tonalités différentes. À l'analyser plus simplement, le morceau se révèle comme une forme sonate reposant sur un seul thème. Mozart pousse le principe monothématique plus loin que Haydn (qui l'utilise souvent) dans la mesure où les matériaux de transition et de conclusion reposent aussi sur ce thème. Le

réemploi ingénieux de matériau ancien sous d'autres formes trouve son point culminant dans la récapitulation, lors de laquelle le risque de monotonie est le plus grand parce que le thème doit y être entendu plusieurs fois dans la tonalité de départ.

Les deux dernières œuvres enregistrées sur ce disque ont été composées pour des connaisseurs plutôt que pour des amateurs. Le *Rondo en la mineur*, K. 511, a été écrit un an seulement après le rondo K. 485, mais c'est une œuvre bien plus profonde. Les rondos dans une tonalité mineure sont rares : Mozart a peut-être ici voulu faire écho au rondo de C. P. E. Bach dans la même tonalité, à caractère fortement chromatique (1780). L'emploi mozartien du principe des variations dans un rondo n'est pas sans précédents, mais la substance de ces variations est extrêmement originale, annonçant une fois encore la musique de Chopin (la *Ballade en fa mineur* et certains nocturnes). Le thème principal, de forme ternaire et sur un rythme de sicilienne, repose sur deux motifs : une figure chromatique tournant autour de la dominante (*ré dièse-mi-fa-mi*) et une montée chromatique de la tonique à la dominante. Comme dans certains mouvements lents de Haydn, les épisodes contrastants (il y en a deux) reposent sur des variantes légèrement

déguisées du thème principal. Les deux épisodes sont de forme pleinement binaire, presque comme des formes sonates en miniature. Le premier, en *fa* majeur, est très attentif à son accompagnement fluide, comme une voix intérieure, qui commence de façon diatonique puis devient chromatique, préparant par une transition remarquable le retour au thème principal. Le second épisode, en *la* majeur, est d'un style plus galant : l'intérêt se concentre ici aussi sur la transition chromatique vers le retour du thème principal. Dans l'étonnante coda, les éléments des deux épisodes sont combinés avec le thème, d'abord dans un contrepoint très épuré en deux parties. Juste avant la fin, le motif de tête, avec sa figure chromatique tournante, est combiné avec une figure analogue, mais plus lente, autour de la tonique (*la-si bémol-la-sol dièse-la*), conférant à la conclusion une coloration napolitaine que l'on avait déjà entendue un peu auparavant, dans ce qui ressemblait presque à une citation de la plainte de Pamina, tirée de *La Flûte enchantée* qui n'avait pas encore été composée.

La *Sonate en fa majeur*, K. 533, est l'une des dernières sonates pour piano de Mozart et sans doute la plus profonde. Ses deux premiers mouvements vinrent enrichir son catalogue le 3 janvier 1788. Pour son finale, il retravailla un

rondo sans prétention, K. 494, composé à l'origine en 1786. Aussi est-elle aujourd'hui souvent appelée par le double numéro K. 533 / K. 494. Le premier mouvement (Allegro) approfondit un langage contrapuntique maigre. Son matériau mélodique repose à un degré surprenant sur les gammes, particulièrement les descentes en gamme depuis la dominante jusqu'à la tonique. Le développement associe à ces gammes descendantes un arpège ascendant en triolets que l'on entend pour la première fois à la fin de l'exposition. Le premier et le troisième des trois thèmes du mouvement se trouvent réunis en contrepoint pendant la récapitulation. Les rythmes du mouvement sont d'une grande subtilité : la longue note de la deuxième mesure peut sembler être la fin d'une idée musicale, mais c'est aussi (et même surtout) une longue anacrouse ; des figures de ce genre deviennent des traits récurrents de ce mouvement. Excepté là où le motif en arpège se fait entendre, il est difficile de dire, d'un point de vue métrique, quelles mesures sont accentuées et quelles mesures ne le sont pas. On entend là un Mozart très abstrait, déployant sa virtuosité de compositeur presque pour elle-même – un régal destiné aux connaisseurs. Si le premier mouvement est abstrait, le deuxième (Andante) est expressif à un point

presque choquant. Le triton mélodique dans les deux premières mesures annonce que quelque chose d'extraordinaire est en train de se produire. Le mouvement est de forme sonate achevée. Son premier thème s'élève au moyen d'une série de petites descentes, ce que Schenker appelait technique de progression par chevauchements (*Übergreifen*), et cette tendance ascendante devient une marque distinctive du mouvement. La tension harmonique est d'un niveau presque toujours élevé, un accord dissonant résolvant le précédent, surtout dans le développement. L'emploi mozartien de tierces et de sixtes parallèles, d'ordinaire signe de douceur italianisante, ne produit ici nul effet de ce genre. Le thème innocent mais plein d'assurance du troisième mouvement, Rondo, intervient comme un soulagement bienvenu. La version originelle du rondo K. 494 constituait déjà une œuvre d'une certaine ampleur, mais la révision qu'en fit Mozart lui donna de plus vastes dimensions encore. Sa structure d'ensemble peut être symbolisée comme suit : AB-A-C-A-D-AB-cadence-coda. B fonctionne comme le thème secondaire d'une exposition de sonate. C comprend deux parties, la première en *ré* mineur, la seconde étant une transition étonnante qui commence en *si* bémol majeur. Les

sections B et C font toutes deux référence au thème A. La section D est une forme binaire indépendante dans l'homonyme mineur de la tonique, sa texture étant celle d'une sonate en trio, ou des duos du *Stabat Mater* de Pergolèse. La cadence, ajoutée en 1788, est un tour de force contrapuntique qui réunit l'importance donnée par le premier mouvement aux procédés d'imitation (ici, une strette) avec la tendance du deuxième mouvement à monter en progression par chevauchements. Partant du *do* grave, la strette de Mozart remonte le clavier jusqu'au contre-*fa*, la plus haute note alors disponible, avant de redescendre doucement. La coda revient au registre le plus grave du piano.

William Rothstein est professeur de théorie musicale à la « City University » de New York. Il a publié l'ouvrage Phrase Rhythm in Tonal Music ainsi que de nombreux articles sur la musique de XVIII^e siècle et du XIX^e siècle.

mozart piano works

by william rothstein

During Mozart's lifetime, music for solo keyboard held a relatively low rank in the hierarchy of musical genres. There were exceptions, of course, including the sonatas, fantasies, and rondos 'for connoisseurs and amateurs' (*für Kenner und Liebhaber*) published by C. P. E. Bach between 1779 and 1787. The Mozart works on this disc, which cover a similar period, include the same genres: two sonatas, a fantasy, and two rondos. They demonstrate a similar desire to satisfy the demands of both the casual music-lover and the musical expert.

We begin with the Fantasy in D Minor, K397, the date of which is uncertain. It may have been composed in 1782, a year in which Mozart intensively studied the music of Handel and J. S. Bach. The Fantasy begins with slow arpeggios in the manner of a Bach prelude; the top notes of the arpeggios—F—G—A, followed by a stepwise descent — prefigure the top notes of the following Adagio theme. This Adagio, by turns lamenting and agitated, is twice interrupted by unmeasured passages that recall the fantasies of both Bachs, especially Carl Philipp Emanuel. Just when the Adagio is about to close, it is succeeded by an innocent D major Allegretto in the manner of

Haydn. This section, too, builds toward a close, complete with written-out cadenza. Soon afterward, Mozart returns to the low-register dominant chord with which the Adagio had ended. Here the autograph breaks off. What did Mozart intend to come next: a return to the opening arpeggios (an option occasionally heard today), a return to the Adagio, a resumption of the Allegretto (the path most often chosen), or something entirely new? We do not know. The present recording uses the ending first published in 1806 and thought to be the work of August Eberhard Müller. Müller ends the Fantasy with what sounds like a brief orchestral tutti, which seems fitting after the preceding cadenza.

The Sonata in D Major, K. 284, is the last in a set of six sonatas composed in 1775, and the only one of the six to be published during Mozart's lifetime. It is by far the most brilliant of the 1775 sonatas, and its special brilliance lies in the way that it imitates orchestral writing, especially in its first movement. One hears powerful unison passages, violin tremolos, contrasts between strings and tutti, the chatter of oboes and bassoons, even a pair of horns. Visual interest is increased by passages

of hand-crossing in all three movements. The second movement is a graceful polonaise in the form of a French *rondeau*, but evoking a concerto in its implied contrasts between solo and tutti.

The most remarkable movement is the third, a set of twelve variations on an original theme. The theme is in Mozart's usual singing style with Alberti-bass accompaniment, but the composer plays a subtle trick by adding a bar of silence before the final phrase, throwing off the otherwise perfect symmetry. (Without the extra bar, the theme would be 4 X 4 bar.) The variations explore an impressive variety of styles and characters, ranging from melodic filigree (Var. I) to virtuoso brilliance (Vars. III, IV, and VI), to a minor-mode evocation of a string quartet (Var. VII), to learned counterpoint (Var. IX), to an orchestral aubade announced by two horns (Var. X). In the slow penultimate variation we hear Mozart the improviser, and we understand the profound link between Mozart and Chopin. The final Allegro serves simultaneously as Var. XII and coda. Throughout the variations, Mozart plays wittily on the theme's extra bar, never leaving it silent (as in the theme) but filling it in ever-inventive ways.

The Rondo in D Major, K. 485, was composed on 10 January 1786 and published as *Rondo*

très facile. Mozart's autograph carries no title, however, and the piece is not in rondo form. It is nevertheless rondo-like, however, in the simple character of its main theme and, above all, in the frequent recurrences of that theme. The theorist Heinrich Schenker compared K. 485 to the rondos of C. P. E. Bach because the theme comes back in many different keys. A simpler analysis views the piece as a sonata form based on a single theme. Mozart takes the monothematic principle further than Haydn (who used it often) in that transitional and closing materials are also based on the theme. Mozart's ingenious recasting of old material in new guises climaxes in the recapitulation, where the threat of monotony is greatest because the theme must be heard several times in the tonic key.

The last two works on this disc seem to have been written more for connoisseurs than amateurs. The Rondo in A Minor, K. 511, was composed just one year after K. 485, but it is a far more searching work. Minor-key rondos were rare; Mozart may have been responding to C. P. E. Bach's highly chromatic rondo in the same key (1780). Mozart's use of the variation principle within a rondo is not unprecedented, but the substance of those variations is most original, again pointing forward to the music

of Chopin (the F minor ballade and some of the nocturnes). The main theme, in ternary form and siciliano rhythm, is based on two motifs: a chromatic turn around the dominant note, D#-E-F-E, and a chromatic ascent from the tonic note to the dominant. As in some of Haydn's slow movements, the contrasting episodes (there are two) are based on lightly disguised variants of the main theme. Both episodes are in full rounded-binary form, almost like miniature sonata forms. The first episode, in F major, is much preoccupied with its flowing inner-voice accompaniment, which begins diatonic and becomes chromatic, preparing a remarkable transition back to the main theme. The second episode, in A major, is more *galant* in style; interest is again concentrated in a chromatic transition back to the main theme. In the astonishing coda, elements of both episodes are combined with the theme, at first in bare two-part counterpoint. Just before the end, the head-motive with its chromatic turn is combined with a similar but slower turn around the tonic note, A-B \flat -A-G#-A, lending the conclusion a Neapolitan coloration that was also heard a little earlier, in a near-quotation of Pamina's lament from the yet-to-be-composed *Zauberflöte*.

The Sonata in F Major, K. 533, is one of Mozart's last piano sonatas and arguably his most profound. He entered its first two movements into his catalogue on 3 January 1788; for its finale, he revised an unpretentious rondo, K. 494, originally composed in June 1786. The sonata is often known today by the combined number K. 533/494.

The first movement (Allegro) explores a lean, contrapuntal idiom. Its melodic material is based to a surprising degree on scales, especially scalar descents from the fifth degree to the tonic. The development section combines these descending scales with an ascending arpeggio in triplets, first heard at the end of the exposition. Of the movement's three themes, the first and third are combined in counterpoint during the recapitulation. The movement is very subtle in its rhythm: the long note in the second bar can sound like the end of an idea, but it is also (even fundamentally) a long upbeat; long upbeats become a recurring feature of the movement. Except where the arpeggio motif is used, it is often difficult to tell which measures are metrically strong, which metrically weak. This is Mozart at his most abstract, displaying compositional virtuosity almost for its own sake – a delight for connoisseurs.

If the first movement is abstract, the second movement (Andante) is almost shockingly expressive. The melodic tritone in the first two measures signals that something extraordinary is happening. The movement is in full sonata form. Its first theme ascends through a series of small descents, a technique that Schenker called reaching-over (*Übergreifen*), and this ascending tendency becomes a hallmark of the movement. The level of harmonic tension is high almost throughout, one dissonant chord often resolving to another, especially in the development section. Mozart's use of parallel thirds and sixths, usually a sign of Italianate sweetness, has no such effect here. The innocent but confident theme of the third-movement Rondo comes as much-needed relief. The original version of K. 494 was already composed on a large scale, but Mozart's revision made it even larger. The overall shape may be symbolised as AB-A-C-A-D-AB-cadenza-coda. B acts as the subordinate theme in a sonata exposition. C contains two parts, the first in D minor, the second an extended transition beginning in B \flat major. Sections B and C both make reference to the A theme. Section D is a self-contained binary form in the tonic minor; its texture is that of a trio sonata, or the duets in Pergolesi's *Stabat*

Mater. The cadenza, added in 1788, is a contrapuntal *tour de force* that unites the first movement's emphasis on imitation (here a stretto) with the second movement's tendency to ascend through reaching-over. Beginning on great C, Mozart's stretto sweeps up the keyboard to f''', the highest note available at the time, and gently descends from there. The coda returns to the piano's lowest register.

William Rothstein is Professor of Music Theory at the City University of New York. He is author of Phrase Rhythm in Tonal Music and of numerous studies on music of the eighteenth and nineteenth centuries.

mozart klaviermusik von william rothstein

Zu Mozarts Zeit hatten Klaviermusik für Solisten in der Hierarchie der musikalischen Gattungen keinen hohen Stellenwert. Natürlich gab es Ausnahmen. Zu ihnen zählten die von C. Ph. E. Bach zwischen 1779 und 1787 publizierten Sonaten, Fantasien und Rondos „für Kenner und Liebhaber“. Die auf der vorliegenden CD versammelten Werke sind in etwa demselben Zeitraum entstanden und gehören denselben Gattungen an: zwei Sonaten, eine Fantasie und zwei Rondos. Auch sie sind auf die Erwartungen des Musikliebhabers und musikalischen Kenners ausgerichtet.

Wir beginnen mit der *Fantasie in d-Moll KV 397*, deren genaue Entstehungszeit nicht bekannt ist. Sie könnte 1782 komponiert worden sein, zu einer Zeit, da Mozart sich intensiv mit der Musik von Händel und J. S. Bach beschäftigte. *Die Fantasie* beginnt mit sanften Arpeggios in der Manier eines Präludiums von Bach; die höchsten Noten (f, g, a), gefolgt von einem stufenweisen Abstieg, kündigen die höchsten Noten des folgenden Adagio an. Dieses Adagio, abwechselnd klagend und lebhaft, wird zweimal von Passagen unterbrochen, die an die *Fantasien* der beiden Bach erinnern, namentlich an die von Carl

Philipp Emanuel. In demselben Augenblick, in dem das Adagio endet, wird es von einem unschuldigen Allegretto in D-Dur in der Manier Haydns abgelöst. Auch dieser Abschnitt führt zu einer völlig auskomponierten Kadenz. Kurz darauf kommt Mozart auf den Dominantakkord im tiefen Bereich zurück, mit dem das Adagio endete. Hier bricht das Manuskript ab. Wie wollte er fortfahren? Mit einer Rückkehr zu den anfänglichen Arpeggios (eine Möglichkeit, die man heute gelegentlich hört), einer Rückkehr zum Adagio, einer Reprise des Allegretto (die meist gewählte Lösung) oder mit etwas ganz Neuem? Wir wissen es nicht. Die vorliegende Aufnahme optiert für den ersten, 1806 publizierten Schluss, von dem angenommen wird, dass er von August Ebenhard Müller stammt. Dieser beendete die Fantasie mit einer Passage, die einem kurzen orchestralen *tutti* entspricht, was zu der vorangegangenen Kadenz zu passen scheint.

Die *Sonate in D-Dur KV 284* ist die erste der 1775 komponierten Sonaten und die einzige, die zu Mozarts Lebzeiten veröffentlicht wurde. Es ist die bei weitem brillianteste der sechs, was mit der Art zusammenhängt, mit der sie sich zumal im ersten Satz Orchesterkompositionen

anähnt. Energische Tuttipassagen, Tremoli der Geigen, Kontraste zwischen Streicher- und *tutti*-Passagen und selbst ein Hörnerpaar lassen sich heraushören. In allen drei Sätzen wird die spektakuläre Seite durch Passagen verstärkt, in denen eine Hand die andere übergreift. Der zweite Satz ist eine anmutige Polonaise in der Form eines Französischen Rondos, das aber durch seine impliziten Kontraste zwischen Solisten und *tutti* an ein Konzert erinnert.

Der bemerkenswerteste Satz ist der dritte: eine Reihe von zwölf Variationen über ein eigenes Thema. Es ist in dem üblichen, kantablen Mozartstil gehalten und wird von einem Alberti-Bass begleitet, aber vor der Endphrase schaltet der Komponist überraschend einen Pausentakt ein und zerstört damit die Symmetrie, die sonst vollkommen gewesen wäre (ohne den zusätzlichen Takt hätte das Thema 4 x 4 Takte gezählt). Die Variationen durchlaufen bemerkenswert unterschiedliche Stile und Charaktere: von der ausgeschmückten Melodielinie (Variation I) über das virtuose Brio (Variationen III, IV und VI), die Evozierung eines Streichquartetts in Moll (Variation VII), den gelehrten Kontrapunkt (Variation IX) bis hin zu einem von zwei Hörnern intonierten Morgenständchen (Variation X). In der

vorletzten Variation ist der improvisierende Mozart zu vernehmen, und es wird deutlich, wieviel ihn mit Chopin verbindet. Das abschließende Allegro dient als zwölfte Variation und als Coda zugleich. In allen Variationen spielt Mozart geistvoll mit dem zusätzlichen Takt des Themas, lässt ihn jetzt aber nicht mehr leer, sondern füllt ihn auf verschiedene, stets erfindungsreiche Weise.

Das *Rondo in D-Dur KV 485* wurde am 10. Januar 1786 komponiert und unter der Bezeichnung *Rondo très facile* veröffentlicht. Mozarts Manuskript verzeichnet allerdings keinen Titel, und dieses Stück hat auch nicht die Form eines Rondo. Freilich ähnelt es durch die einfache Gestalt seines Hauptthemas und vor allem durch dessen häufige Wiederkehr einem Rondo. Der Musiktheoretiker Heinrich Schenker hat dieses Rondo denen von C. Ph. E. Bach an die Seite gestellt, weil das Thema in verschiedenen Tonarten wiederkehrt. Einer schlichteren Betrachtung erschließt das Stück sich als eine auf einem einzigen Thema aufbauende Sonate. Mozart treibt den Grundsatz der Monothematik insofern weiter als Haydn (der ihn oft anwendet), als er die Überleitung und den Schluss ebenfalls auf diesem Thema aufbaut. Die ingeniose Wiederverwendung des früheren Materials in anderen Formen findet

ihren Höhepunkt in der Reprise, in der die Gefahr der Monotonie am größten ist, weil das Thema hier mehrmals in der Ausgangstonart zu erklingen hat.

Die beiden letzten auf dieser CD vorliegenden Werke sind eher für Kenner als für Liebhaber komponiert worden. Das *Rondo in a-Moll KV 511*, nur ein Jahr nach *KV 485* entstanden, stellt bereits ein weit tiefgreifenderes Werk dar. Rondos werden nicht oft in Moll komponiert; vielleicht wollte Mozart auf C. Ph. E. Bachs Rondo von 1780 anspielen, das in derselben Tonart gehalten ist und stark chromatische Züge aufweist. Mozarts Verwendung des Variationsprinzips in einem Rondo hat Vorläufer, aber seine Variationen sind außerordentlich originell und weisen abermals voraus auf Chopin (*Ballade in f-Moll* und manche *Nocturnes*). Das Hauptthema mit seinem dreiteiligen Aufbau und seinem Siciliano-Rhythmus beruht auf zwei Motiven: Einer chromatischen, um die Dominante kreisenden Figur (dis-e-f-e) und einem chromatischen Aufstieg von der Tonika zur Dominante. Wie in manchen langsamen Sätzen Haydns beruhen die kontrastierenden Episode (es gibt deren zwei) auf leicht verschleierte Varianten des Hauptthemas. Die beiden Episoden haben vollständig binäre Form, fast wie Miniatursonaten. Die erste in

F-Dur ist sehr von ihrer fließenden, wie eine innere Stimme wirkenden Begleitung geprägt, die diatonisch einsetzt, dann chromatisch wird und in einer bemerkenswerten Überleitung zum Hauptthema zurückführt. Die zweite Episode in A-Dur kennzeichnet ein eher galanter Stil; auch hier konzentriert sich das Interesse auf die chromatische Überleitung zum Hauptthema. Die erstaunliche Coda verbindet beide Episoden mit dem Hauptthema, und zwar zunächst durch einen sehr nackten zweistimmigen Kontrapunkt. Kurz vor dem Ende wird das KopftHEMA mit seiner sich chromatisch drehenden Figur an eine analoge, aber langsamere, um die Tonika herum aufgebaute Figur (a-b-a-gis-a) gekoppelt, was dem Schluss eine neapolitanische Färbung verleiht, die schon etwas früher zu hören war, an einer Stelle, die fast einem Zitat der Klage der Pamina aus der *Zauberflöte* ähnelt, die freilich noch nicht komponiert war.

Die *Sonate in F-Dur KV 533* ist eine der letzte Sonaten Mozarts und wohl seine tiefgründigste. Ihre ersten beiden Sätze waren am 3. Januar 1788 vollendet; für das Finale überarbeitete Mozart das unpräzise, ursprünglich 1786 komponierte *Rondo KV 494*. Daher wird diese Sonate auch unter der Doppelbezeichnung *KV 533/494* geführt.

Der erste Satz (Allegro) bewegt sich in einer abstrakten kontrapunktischen Sprache. Sein melodisches Material beruht in überraschendem Maße auf Tonleitern, die namentlich von der Dominante zur Tonika abwärts führen. Die Durchführung verbindet diese absteigenden Tonleitern mit einem in Triolen aufsteigenden Arpeggio, das erstmals am Ende der Exposition erklingt. Das erste und das dritte der drei Themen des Satzes finden sich in der Reprise kontrapunktisch vereint. Dieser Satz verfügt über eine äußerst ausgeklügelte Rhythmik: die lange Note des zweiten Taktes lässt sich als Schluss eines musikalischen Einfalls verstehen, aber auch (und sogar vor allem) als ein langer Auftakt; derlei Figuren kehren in diesem Satz immer wieder. Außer dort, wo ein Arpeggiomotiv erklingt, ist es vom metrischen Gesichtspunkt her schwer zu sagen, welche Takte betont sind und welche nicht. Hier lässt sich ein sehr abstrakter Mozart vernehmen, der seine Virtuosität als Komponist fast um ihrer selbst willen entfaltet – ein Kennern vorbehaltener Genuss.

Während der erste Satz abstrakt ist, ist der zweite (Andante) in fast schockierendem Ausmaß expressiv. Der melodische Tritonus in den ersten beiden Takten kündigt bereits an, dass hier Außerordentliches vor sich geht. Der

Satz hat vollendete Sonatenform. Sein erstes Thema steigt über eine Reihe kleiner Abwärtsführungen auf – was Schenker als Technik des Übergreifens bezeichnete –, und diese Aufwärtstendenz wird zu einem Kennzeichen des Satzes. Die harmonische Spannung ist fast ständig erheblich, da ein dissonanter Akkord den nächsten auflöst, vor allem in der Durchführung. Mozarts Verwendung von parallelen Terzen und Sexten, die gewöhnlich für italienische Lieblichkeit stehen, ruft hier durchaus keine solche Wirkung hervor.

Das arglose, aber zuversichtliche Thema des Rondo-Satzes bringt willkommene Erleichterung. Schon in seiner ursprünglichen Fassung war das *Rondo KV 494* ein Werk von gewissem Umfang, aber Mozarts Überarbeitung dehnte seine Dimensionen noch weiter aus. Seine Gesamtstruktur lässt sich bezeichnen mit AB-A-C-A-D-AB-Kadenz-Coda. B hat den Stellenwert eines zweiten Themas der Sonatenexposition. C umfasst zwei Teile, von denen der erste in d-Moll gehalten ist, während der zweite eine ausgedehnte Überleitung darstellt, die in B-Dur einsetzt. Die Abschnitte B und C beziehen sich beide auf das Thema A. Der Abschnitt D ist eine in sich abgeschlossene, binäre Form in der Mollvariante der Tonika; seine Textur ist die einer Trio-Sonate oder der

Duette in Pergolesis *Stabat Mater*. Seine 1788 hinzugefügte Kadenz ist ein kontrapunktischer Gewaltstreich, der die Bedeutung, die der erste Satz Imitationsprozessen verleiht (hier: einer Engführung), mit der Tendenz des zweiten Satzes zu übergreifenden Aufstiegsfiguren verbindet. Vom tiefen c ausgehend strebt Mozarts Stretta zum hohen f empor, der höchsten damals erreichbaren Note, bevor sie sanft abwärts sinkt. Die Coda ist dem tiefsten Register des Klaviers vorbehalten.

William Rothstein ist Professor für Musiktheorie an der City University of New York. Er hat Phrase Rhythm in Tonal Music und zahlreiche Untersuchungen über Musik des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts verfasst.

Né en 1983, le pianiste suisse italien Francesco Piemontesi étudie avec Arie Vardi avant de travailler avec Alfred Brendel, Cécile Ousset et Alexis Weissenberg. Il se fait connaître sur le plan international en remportant des prix de plusieurs concours importants, notamment celui du Concours Reine Elisabeth en 2007. Francesco Piemontesi se produit dans de nombreuses salles de concert prestigieuses – au Musikverein de Vienne, au Carnegie Hall et à l'Avery Fisher Hall à New York, au Suntory Hall de Tokyo, à la Philharmonie de Berlin – ainsi que lors de différents festivals : les Proms de la BBC et le Mostly Mozart de New York, les festivals de Lucerne, d'Édimbourg, du Schleswig Holstein, du Rheingau, d'Aix-en-Provence, de La Roque d'Anthéron, la Klavierfest de la Ruhr ou le Martha Argerich Project de Lugano. En 2012, il est nommé directeur artistique des Settimane Musicali di Ascona.

Francesco Piemontesi a joué la partie soliste dans nombre de concertos avec les orchestres philharmoniques de Londres et d'Israël, le Philharmonia Orchestra, le Deutsches Symphonie-Orchester et le Rundfunk-Sinfonieorchester de Berlin, le City of Birmingham Orchestra, les orchestres symphoniques de la BBC et de la Radio bavaroise, l'Orchestre du Mai musical florentin, l'Orchestre de la Suisse romande, la Camerata de Salzbourg, le Scottish Chamber Orchestra et les orchestres de chambre de Vienne et de Zurich, sous la direction de chefs d'orchestre comme Zubin Mehta, Marek

Janowski, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Stanislaw Skrowaczewski, Vasily Petrenko ou Mikhail Pletnev.

Parmi ses engagements à venir, mentionnons des projets avec les orchestres symphoniques de la NHK, de Cleveland, de São Paulo, de la Radio de Francfort et de la Radio Suédoise, l'Orchestre philharmonique du NDR, le Philharmonia Orchestra et le Philharmonique d'Helsinki, ainsi qu'une tournée avec le Royal Philharmonic Orchestra sous la baguette de Charles Dutoit. Il donnera des récitals en soliste au Southbank Centre et au Wigmore Hall, à la salle Gaveau, à Milan et à Tokyo, pour ne citer que quelques lieux.

L'intérêt particulier qu'il porte à la musique de chambre l'a conduit à jouer avec Yuri Bashmet, Antoine Tamestit, Juliane Banse, Renaud Capuçon, Clemens Hagen, Angelika Kirchschrager, Heinrich Schiff et Jörg Widmann.

Francesco Piemontesi enregistre exclusivement pour Naïve, après avoir réalisé un disque d'œuvres de Schumann et un récital comprenant des œuvres de Haendel, Brahms, Bach et Liszt.

Born in Locarno in 1983, the Swiss-Italian pianist Francesco Piemontesi studied with Arie Vardi before collaborating with Alfred Brendel, Cécile Ousset and Alexis Weissenberg. Since rising to international prominence with prizes at several major competitions, including the 2007 Queen Elisabeth Competition in Brussels, he has appeared at many of the world's leading concert halls – the Vienna Musikverein, Carnegie Hall and Avery Fisher Hall in New York, Suntory Hall in Tokyo, the Berlin Philharmonie – and such festivals as the BBC Proms, Lucerne, Edinburgh, Mostly Mozart New York, Schleswig-Holstein, Rheingau, Klavierfest Ruhr, Aix-en-Provence Festival, La Roque d'Anthéron, Piano Festival, and the Martha Argerich Project in Lugano. In 2012 he was announced as Artistic Director of the Settimane Musicali di Ascona.

As a concerto soloist, Francesco Piemontesi has appeared with the London Philharmonic, Philharmonia Orchestra, DSO and RSB Berlin, City of Birmingham Symphony, BBC Symphony, Bavarian Radio Symphony, Israel Philharmonic, Orchestra of the Maggio Musicale, Orchestre de la Suisse Romande, Camerata Salzburg, and the Vienna, Zurich and Scottish Chamber Orchestras, alongside such conductors as Zubin Mehta, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Stanislaw Skrowaczewski, Vasily Petrenko, and MP. Current and forthcoming engagements include the NHK Symphony, Cleveland Orchestra,

Frankfurt Radio Symphony Orchestra, NDR Radiophilharmonie, Philharmonia Orchestra, Swedish RSO, Helsinki Philharmonic, São Paulo Symphony, and a tour with the Royal Philharmonic Orchestra under Charles Dutoit. He will give solo recitals at the Southbank Centre and Wigmore Hall, the Salle Gaveau in Paris, Milan, and Tokyo, among many other venues.

His strong interest in chamber music has led to projects with Yuri Bashmet, Antoine Tamestit, Juliane Banse, Renaud Capuçon, Clemens Hagen, Angelika Kirchschrager, Heinrich Schiff, and Jörg Widmann.

Francesco Piemontesi now records exclusively for Naïve, after an earlier CD of Schumann and a programme of Handel, Brahms, Bach, and Liszt.

Der im Tessin geborene Francesco Piemontesi studierte bei Arie Verdi und arbeitete eng mit Alfred Brendel, Cécile Ousset und Alexis Weissenberg zusammen. Er wurde auf internationaler Ebene bei mehreren Wettbewerben ausgezeichnet, namentlich bei dem Concours Reine Elisabeth 2007. Francesco Piemontesi ist in vielen Konzertsälen – im Saal des Wiener Musikvereins, in der Carnegie Hall und in der Avery Fisher Hall in New York, der Suntory Hall in Tokyo, der Berliner Philharmonie – zu Gast, er spielt bei den BBC Proms, beim Lucerne Festival, beim Edinburgh Festival, bei Mostly Mozart in New York, beim Schleswig Holstein Musik Festival, beim Rheingau Musik Festival, beim Klavier-Festival Ruhr, beim Festival Aix-en-Provence, beim Festival International de Piano de La Roque d'Anthéron, beim Martha Argerich Project in Lugano. 2012 wurde er zum künstlerischen Leiter der Settimane Musicale di Ascona ernannt.

Als Solist trat er bereits mit dem London Philharmonic Orchestra, dem Israel Philharmonic Orchestra, dem Philharmonia Orchestra, dem DSO und dem RSB Berlin, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem BBC Symphony Orchestra und dem des Bayerischen Rundfunks, dem Orchester des Maggio Musicale Fiorentino, dem Orchester de la Suisse Romande, der Camerata Salzburg, dem Scottish Chamber Orchestra und zahlreichen anderen berühmten Formationen auf. Dabei arbeitete er mit Dirigenten wie Zubin Mehta, Marek

Janowski, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Stanislaw Skrowaczewski, Vasily Petrenko, Michail Pletnjow zusammen.

Seine künftigen Engagements umfassen u.a. Konzerte mit dem NHK Symphonie Orchestra, dem Cleveland Orchestra, dem hr-Sinfonieorchester, der NDR Radiophilharmonie, dem Philharmonia Orchestra, dem Swedish RSO, dem Helsinki Philharmonic Orchestra, dem São Paulo Symphony Orchestra und eine Tournee mit dem Royal Philharmonic Orchestra unter der Leitung von Charles Dutoit. Außerdem stehen Klavierabende im Southbank Centre und der Wigmore Hall in London, in der Pariser Salle Gaveau, in Mailand und in Tokyo auf dem Programm.

In besonderem Maße gilt Piemontesis künstlerisches Interesse der Kammermusik, was zu gemeinsamen Auftritten mit Yuri Bashmet, Antoine Tamestit, Juliane Banse, Renaud Capuçon, Clemens Hagen, Angelika Kirchschrager, Heinrich Schiff and Jörg Widmann Veranlassung bot. Francesco Piemontesi steht unter Exklusivvertrag bei Naïve, wo bereits eine Einspielung der Klavierkonzerte von Schumann und Dvorak erschien. Frühere CDs galten einer Schumann-Aufnahme und einem Klavierabend mit Werken von Händel, Brahms, Bach und Liszt.

also available | également disponible

dvořák, schumann

Piano Concertos

With BBC Symphony Orchestra,

Jiří Bělohlávek

V 5327

Recording producer: Michael RAST

Balance engineer, editing & mastering: Michael RAST

Recorded in September 2013 at Auditorio Stelio Molo, Lugano (Switzerland)
Radiotelevisione della Svizzera Italiana (RSI)

Recording system: Sequoia

Microphones: 2 x Brüel & Kjaer 4006; 2 x Schoeps MK 21 H

Preamplifiers & converter: Studer Vista 8/D21m system

Editing system: Sequoia

Article translated by Laurent CANTAGREL (French), Achim RUSSER (German)

My warmest thanks to Alfred BRENDEL, Cécile OUSSET and Arie VARDI
for their inspiration in this Mozart programme, to the sound engineer Michael RAST
for his patience, and to William ROTHSTEIN for his analysis of the works.
(Francesco PIEMONTESE)

Cover & inside photos: © Julien MIGNOT

www.naive.fr

© 2013 RSI & © 2014 Naïve V 5367



SCHUMANN | DVORÁK
PIANO CONCERTOS

FRANCESCO
PIEMONTESE
BBC SYMPHONY
ORCHESTRA
JIŘÍ
BĚLOHLÁVEK