

MOZART

PIANO CONCERTOS K. 271, 453, 466
ADAGIO AND FUGUE K. 546

KEITH JARRETT

STUTTGARTER
KAMMERORCHESTER
DENNIS RUSSELL DAVIES

ECM NEW SERIES

W. A. MOZART

PIANO CONCERTOS K. 271, 453, 466
ADAGIO AND FUGUE K. 546

KEITH JARRETT

STUTTGARTER KAMMERORCHESTER
DENNIS RUSSELL DAVIES

W. A. Mozart (1756 – 1791)

**Concerto for Piano and Orchestra
No. 20 in D Minor K. 466**

Allegro	14 : 57
Romance	9 : 14
Allegro assai	8 : 16

**Concerto for Piano and Orchestra
No. 17 in G Major K. 453**

Allegro	12 : 38
Andante	10 : 05
Allegretto – Finale: Presto	7 : 45

**Concerto for Piano and Orchestra
No. 9 in E-flat Major K. 271
“Jeunehomme”**

Allegro	10 : 57
Andantino	10 : 31
Rondeau: Presto	10 : 54

**Adagio and Fugue in C Minor K. 546
for String Orchestra**

7 : 23

Hans-Klaus Jungheinrich
Mozart. Ein Identitätsproblem

»Der Mensch ist ein Abgrund«, ruft Wozzeck in Alban Bergs Oper nach Georg Büchner aus. Das Pendant zu expressionistischem Entsetzen läßt sich auch wenden: Abgründig zeigt sich dabei menschliche Möglichkeit und Befähigung zum Wertschöpfenden, zum Guten, zum Schönen (einem Schönen, das, nach Rilkes 1. Duineser Elegie, des Schrecklichen Anfang ist, also gleichsam die berührbar wundervolle Haut eines unfäßlichen Numinosen). Freilich zeigt sich im Phänomen Mozart auf Anhieb auch die Überschreitung des Menschenmöglichen. So deuteten die namenlos Beglückten das jünglingshafte Genie als Engel; die Springteufel-Version in Milos Formans »Amadeus«-Adaptation präsentierte nur die Kehrseite des gleichen über- oder außerirdischen Wunderwesens. An Goethe, dem universalistisch gebildeten, ungeheuer produktiven Zeitgenossen, haftet kein solcher Zauber. Ihm war ein langes Leben gegönnt, in dem er zum Beispielhaften heranzureifen vermochte, Sinnbild der aufgeklärten These, daß strebendes Bemühen zur vollen Mündigkeit führe. Nicht in vollmundiger Begrifflichkeit, sondern mit der begriffslosen Erkenntnis einer alleswissenden Musik erreichte Mozart dasselbe und mehr – und in kürzester Zeit. So schien sein Künstlertum dem platonischen Phantasma zu entsprechen, daß es ein Absolutes gebe, das vom begnadeten Genius zur sinnlichen Erscheinung gebracht werden könnte. Das spezifisch »Mediale« des Mozartschen Komponierens erwies sich womöglich auch in einer völlig unmühsamen, sofort das Endgültige fixierenden Schreibweise – wie unter dem Diktat einer fremden Macht. Eine Zumutung für alle Normalität: die Vorstellung, Mozart habe das, was seine Töne ausdrücken und widerspiegeln, alles erlebt, durchlebt. Dennoch ist das unbezweifelbar; Durcharbeitung und Selbstreflexion geschahen als simultan ablaufende und zudem zeitlich verdichtete Prozesse inmitten eines randvoll erfüllten Lebens mit seinem Sinn und Unsinn,

und sicherlich offenbarten sich Mozart blitzhaft in jeder Alltagssituation Dramen und Komödien, ein allzeit in Musikgestalten verwandelbares Material. Wunderbar genug ist dieses Beieinander von Anwesenheit und Abwesenheit, von Weltabgewandtheit und Weltgier, von besessener Arbeit und schrankenloser Rezeptivität in einer Person. Über die philosophische Serenität, die Weltweisheit des »Mozarts der Zauberflöte« zerbrach sich Bruno Walter den Kopf. Mehr auf Nüchternheit eingestimmt war Wolfgang Hildesheimer in seinem großen biographischen Essay, doch vor einigen Aspekten mußte er kapitulieren, etwa vor dem Kindischen und Undomestizierten, womit Mozart auch so etwas ist wie ein früher Popstar. Sehr berechtigt ist auch die »Historisierung« Mozarts. Dieses Œuvre war nur in einer bestimmten Epoche möglich, an der Nahtstelle einer Zeitenwende und als Summe einer »gesicherten« Poetik mit dem Vorschein des Zukünftigen. Eine ähnliche Schlüsselstellung nahm gut hundert Jahre später Gustav Mahlers Idiom ein. Eingedenk seiner Relativität legitim ist stets auch der aktuelle Blickpunkt: Mozart als Gegenwärtiger. Dies ist auch die Perspektive der Wiedergebenden, die Mozart immer wieder für sich (und ihre Zuhörer) entdecken.

Wer ist Mozart? Diese Frage beantworten sie auf ihre Weise, indem sie sich mit Mozart und seiner Musik identifizieren, Musik bedarf der Darstellung. Doch in die wiedergegebene Musik mischt sich die Subjektivität des Darstellenden hinein, auch dann, wenn er sich streng an den Notentext hält (viele verantwortungsbewußte Interpreten lehnen den Begriff der Interpretation sogar ab, sehen sich als Vermittler, als »Medium« des Komponisten). Auch Keith Jarrett nähert sich Mozart von seinen ganz persönlichen Erfahrungen her: als Jazzmusiker, als Meister der improvisierten Musik, als ein »Erzähler« am Klavier. Auch seine Mozartwiedergaben haben etwas von einer besonnenen Klangerzäh-

lung, die manchmal episch wie von weither zu kommen scheint. Die pianistische Diktion wirkt bei ihm wie ein blut- und lebensvoller narrativer Faden, der sich durch die Erzählzeit hindurchzieht. Das mutet gelassen an und entspannt, aber auch kraftvoll und gesammelt, und auch Härten und Abruptheiten werden nicht ausgeschlossen. Daß Jarrett bisher um die Klaviermusik des 19. Jahrhunderts einen Bogen machte und aus dem »klassischen« Repertoire nur Werke des 18. (Bach, Händel) und des 20. Jahrhunderts (Schostakowitsch, Harrison) berücksichtigt, läßt an Glenn Gould denken, den genialisch-extravaganten Kanadier. Allerdings lehnt Jarrett seinerseits die Beschäftigung mit der Klavierromantik keineswegs kategorisch ab; er kann sich sehr wohl auch eine spätere Arbeitsphase mit Chopin vorstellen. Was er freilich perhorresziert, ist die Omnipräsenz eines Allround-Repertoires; er will sich jeweils auf nur eine Sache konzentrieren, und so bekümmert er sich eine Zeitlang exklusiv um Mozart. Die üblichen »klassischen« Pianisten wären etwa Schauspielern zu vergleichen, die Gefallen daran finden, schnell in vielerlei Rollen zu schlüpfen. Jarretts Identifikation mit einem Komponistenœuvre vollzieht sich also dauerhafter und ist wohl auch intensiver. Zugleich hat es aber auch den Anschein, daß Jarrett beim Interpretieren mehr »er selbst« bleibt, daß er seine Persönlichkeit nicht verleugnet, obwohl er die Partituren überhaupt nicht besonders eigenwillig »ausdeutet«, ja, paradoxerweise, vielleicht gerade deshalb. Eskapistische Attitüden à la Gould wird man bei Jarrett nicht finden; im Gesamthabitus markiert Jarrett eher den Gegenpol zu Goulds prononciertem Nonkonformismus. Jarretts Eigensinn manifestiert sich stärker in einer Tendenz zur Verinnerlichung, im konsequenten Verzicht auf Posen und forcierte Brillanz. Um »funkelnde« Bravour und gewittrige Eloquenz geht es Jarrett nicht. Wollte man aus der reichen Geschichte der Mozartwiedergabe eine verwandtschaftliche Intention namhaft machen,

so wäre am ehesten noch die Klavierkunst Clara Haskils in die Erinnerung zu rufen. Auch sie avisierte, wie Jarrett, einen schmucklosen, geradlinigen, bei allem Facettenreichtum von luzider Beherrschtheit getragenen Erzählton.

Keith Jarrett betrachtet die Wiedergabe der Mozartschen Klavierkonzerte zu Recht als ein Teamwork. Er liefert mithin keine fix und fertige Konzeption ab, der sich Orchester und Dirigent schlichtweg anzupassen und unterzuordnen hätten. Gerade die Souveränität seiner Mozart-Identifikation gibt ihm den Freiraum, eine gleichrangige Partnerschaft anzuerkennen. So geschieht die »Feinarbeit« im kommunikativen Wechselspiel, analog zu der künstlerischen Tatsache, daß die Instrumentalstimmen und -farben dieser Konzerte nichts folienhaft Begleitendes, bloß Ergänzendes haben, sondern das volle Gewicht von Rede und Gegenrede. So wirken die Gesamtdarstellungen der Konzerte denn auch »wie aus einem Guß«. Verschiedenste Musikertemperaturen (Keith Jarrett, der Dirigent Dennis Russell Davies, die Instrumentalisten des Stuttgarter Kammerorchesters) vereinheitlichen ihre »Rhetorik« nicht zu einem eilfertigen Kompromiß, sondern auf dem hohen Niveau einer strikt durchdachten und emotional durchglühten gemeinschaftlichen Leistung.

Vom immensen Korpus der Mozartschen Klavierkonzerte stach das d-Moll-Werk KV 466 besonders in der Wahrnehmung des 19. Jahrhunderts deutlich ab als ein von »dämonischen« Triebkräften erfülltes Stück »Romantik in der Klassik«. Zweifellos wurde da auch schon Beethoven in Mozart zurückprojiziert, und es war kein Wunder, daß in der Ära der Beethoven-Heroisierung das d-Moll-Konzert (entstanden 1785) lange Zeit das mit Abstand erfolgreichste und meistgespielte Klavierkonzert Mozarts war. Es steht in der »Don Giovanni«-Tonart, rückt auch dadurch in die Nähe der Oper, die für E. T. A. Hoffmann

eine Inkunabel der aufdämmernden Romantik wurde. Das Attribut des »Heroischen« paßt zum Konzert aber doch wohl weniger. Mit rollenden Baßfiguren und unruhevollen Streichersynkopen beginnt der Kopfsatz düster, und auch das Seitenthema verläßt bald wieder die Paralleltonart F-Dur und changiert nach Moll. Der Klaviereinsatz verstärkt aber die verschattete Stimmung nicht; er beginnt zwar mit einer weiträumig-klagenden Kantilene, spinnt sich dann aber fort in einem Wechselspiel ernster, fragender, zweifelnder und beherzt sich vergewissernder Schattierungen und Figurationen. Die Waagschale neigt sich am Satzschluß zum Nachdenklichen, ja Eingetrübten hin bis zum schattenhaften Pianissimo-Ausklang. Der zweite Satz ist »Romance« überschrieben. Das Klavier hebt an mit einer arios kantablen Melodie, die so etwas wie Seelenfrieden oder Beglückung imaginiert (der Versuch, die stets uneindeutige musikalische »Semantik« in sprachliche Bilder zu übersetzen, hat immer etwas Prekäres, Absturzgefährdetes). Doch der Zusammenhang mit dem ersten Satz ist nicht zerrissen: der erregte Moll-Mittelteil knüpft wieder unmittelbar an dessen Sphäre an. Hier zeigt sich, zu markanten Holzbläserlinien, zumal der Klavierpart heftig aufgewühlt in kaskadenartig-virtuosen Figurationen. Wieder stimmt das Klavier danach den Anfangsgesang an. Als Finale erwog Mozart etwas, von dem er nach einem kurz skizzierten Entwurf abließ: ein bei ihm seltener Fall von Unsicherheit, der signalisiert, daß er mit dem d-Moll-Konzert offenbar für seine Verhältnisse ungewöhnlich grüblerisch umging. Der ausgeführte Schlußsatz setzt mit einem fanfarenartig aufschießenden Motiv im Soloinstrument an; das Orchestertutti führt diese Dramatik massiv fort. Wenn nach mannigfachen Turbulenzen der geradezu ins Fröhlich-Galante driftende Final-Abschluß erreicht ist, scheint sich das bürgerliche Klischee vom apollinischen »Götterliebhaber« Mozart zu bestätigen. Man darf diese Finaldynamik

triftigerweise aber auch ganz anders deuten: als eine Befriedungsmaßnahme auf Widerruf. Für dieses eine Mal sind die Furien besänftigt.

Selbstverständlich verweisen solche Mozartschlüsse auch auf den (nicht nur) idealtypisch gesellschaftsmusikalischen Charakter der Mozartkonzerte, mit denen der Komponist auch selbst in der Wiener Öffentlichkeit der Kenner und Liebhaber zu reüssieren trachtete. In diesen Werken (und auch sonst) beschränkt er den schmalen Gratweg zwischen subjektivem Ausdruckszwang (und auch dem immensen Vermögen, sich »radikal« auszudrücken) einerseits und den Erwartungen des musikalischen Common sense andererseits. Nicht immer vollziehen sich Harmonie und Versöhnung in der Mozartmusik daher restlos; gerade auch in gelegentlicher Brüchigkeit zeigt sich das Wahrheitsmoment von Mozarts Kunst. Vielleicht wäre ein in dumpfem, finsterem Moll verbleibendes d-Moll-Konzert schlüssiger und »runder«: aber es »mußte« so sein, wie es ist.

Weniger problembeladen gibt sich das ein Jahr zuvor (ebenfalls in Wien) entstandene Konzert G-Dur KV 453. Der erste Satz ist geprägt von Heiterkeit und spielerischem Elan. Auch die von Mozart selbst komponierte Kadenz durchstößt diesen Rahmen nicht. Ernst und tiefgründig dann freilich das Andante, obwohl es immer wieder auf die Grundtonart C-Dur rekurriert (die durch heftige Modulationen mehrfach irritiert wird). Auf ein besonderes Interpretationsdetail ist hier noch aufmerksam zu machen. Jarrett läßt am Beginn seiner Klaviermelodie (im dritten Takt) den gehaltenen oberen Ton nach einem kleinen Septsprung (e⁷) nicht lautstark hervortreten, nimmt ihn eher zurück und macht gerade dadurch diskret auf die »expressive« Qualität dieses weiten Intervalls aufmerksam (daß dies genau »bedacht« ist, wird bei der Parallelstelle im späteren Satzverlauf merklich). Der Schlußsatz assoziiert mit seiner unbe-

schwert-humoristischen Diktion die Welt Papagenos. Doch ist die anfängliche orchestrale Klangkombination (die Violinmelodie wird von der Flöte verdoppelt) auch eine Grußadresse an Joseph Haydn. Der Hauptteil des Satzes ergeht sich in geistreichen Variationen, die auch dem Klavier virtuose Entfaltung gönnen. Jarrett und Davies nehmen die Alla-breve-Vorschrift geradezu wörtlich, indem sie die halben Noten als Grundmetrum durchhalten – das ergibt bei den nach und nach folgenden vielen kleinen Noten ein dichtes, freilich niemals verwursteltes Gedränge. Der Satz klingt aus mit einem wahrlich fetzigen Presto.

Unter den Werken des 21jährigen Mozart aus der Salzburger Zeit (1777) nimmt das Es-Dur-Konzert KV 271 einen herausragenden Rang ein. Sein Beiname »Jeunehomme-Konzert« spielt auf eine französische Pianistin dieses Namens an, der Mozart das Werk zudachte; offenbar war er von ihrer Tüchtigkeit überzeugt, denn er legte den Klavierpart äußerst glanzvoll an. Mozart stellte sich später immer auch wieder selbst als Klavierspieler mit diesem Konzert dem Publikum vor und verfaßte für jeden der drei Sätze mehrere (allerdings nicht sehr umschweifige) Kadenzen. Das Eingangsthema gibt sich festlich-repräsentativ. Intimere Lyrik klingt im Seitengedanken an. In nächtlich-verschwiegene Bezirke scheint das Andantino in c-Moll zu geleiten. Formal höchst originell ist das finale »Rondeau« gestaltet, in dessen geschwinde Rahmenteile als Mittelstück ein »Minuetto« eingelassen ist, eine aufs »Altväterliche« anspielende Zone der Ruhe und Besinnlichkeit, bevor der Presto-Wirbel den krönenden Ausklang bringt. Das »Jeunehomme-Konzert« ist an Einfallsreichtum und Verarbeitungsdichte den späten Wiener Klavierkonzerten als nahezu gleichgewichtig an die Seite zu stellen.

Zu den auratischsten Kompositionen aus Mozarts letzten Jahren ist das Adagio mit Fuge KV 546 zu rechnen, entstanden in der Nachbarschaft der großen späten symphonischen Trias. Das Adagio ist reinste Trauermusik, ein von tiefen Instrumentallagen getragenes konduktartiges Lamento, dem sich, sehr sophisticated, eine streng gebaute Fuge anschließt, Reverenz vor J. S. Bach wie die fugierten Teile im Finale der »Jupiter-Symphonie« und der figurierte Choral der geharnischten Männer in der »Zauberflöte«. Mozart versicherte sich auch dadurch seiner Identität, daß er sich an das Größte einer damals noch verschmähten Tradition erinnerte. Keith Jarrett und Dennis Russell Davies identifizieren sich mit Mozart, indem sie das moderne Empfinden mit der Erfahrung Bachs kurzschließen: Mozart und alle Großen der Vergangenheit, unsere Zeitgenossen.

Hans-Klaus Jungheinrich
Mozart. An Identity Problem

“Man is an abyss”, cries Wozzeck in Alban Berg’s adaptation of Georg Büchner’s drama. This counterpart to expressionist horror can also be inverted, for the profound depths of the human spirit can bring forth whole worlds and harbour the capacity for good and beauty (a beauty that, according to the first of Rilke’s “Duino Elegies”, is the root of all terror – the tangible and wondrous shell of the unfathomable and numinous). Admittedly the phenomenon that was Mozart quickly transcends the bounds of sheer human possibility. Thus nameless devotees viewed the youthful genius as an angel; and the impish protagonist of Milos Forman’s “Amadeus” adaptation merely shows the other side of the same unearthly, superhuman miracle. No such aura of enchantment clings to his prodigiously learned, incredibly productive contemporary, Goethe. Granted a long life that allowed him to reach exemplary maturity, Goethe was a model of the Enlightenment thesis that ceaseless aspiration ultimately leads to complete self-reliance. Without magniloquent conceptuality but in full possession of wordless knowledge of omniscient music, Mozart achieved the same and more – and within the briefest of life-spans. His artistry appears to provide proof of the Platonic phantasm that there is such a thing as an Absolute to which the gifted genius can give sensible appearance. Evidence of the specifically “mediumistic” quality of Mozart the composer might also be found in his instantaneous, effortless notation of definitive musical utterances – as if controlled by forces outside himself. A provocation to normality: the idea that Mozart should have experienced, should have gone through everything his music expresses and reflects. And yet there is no question about it: gestation and self-reflection took place as both simultaneous and temporally contracted processes in the midst of a brimming life complete with all its sense and nonsense. For Mozart, everyday situations must consistently have revealed flashes of drama

and comedy – material just waiting to be transformed into music. Miraculous enough, this coexistence in a single human being of presence and absence, unworldliness and thirst for the world, obsessive work and unbridled receptiveness. Bruno Walter pondered over the philosophical serenity and worldly wisdom of the “Mozart of the ‘Magic Flute’”. Wolfgang Hildesheimer, in his book-length biographical essay, was more matter-of-fact; yet he, too, was forced to capitulate in the face of certain aspects, among them the composer’s childish, undomesticated side, which made him into something like a proto pop star. A “historicist” approach to Mozart is also perfectly legitimate. His œuvre could only have been created in a certain era, on the threshold to a new age and as the aggregate of an “established” poetics revealing glimmers of the future. A hundred years later Gustav Mahler’s music would be positioned at a similar watershed. And then, given its relativeness, there is the ever-justified contemporary vantage point: Mozart as a man of one’s own time. And that is the perspective of the performers who continually rediscover Mozart for themselves (and their listeners).

Who is Mozart? That is a question they answer in their own way, by identifying with Mozart and his music. Music needs to be played. But every performance contains a component of the performer’s subjective self, even if he or she adheres strictly to the score (many responsible interpreters reject the concept of “interpretation” altogether, viewing themselves more as mediators, as the composer’s mediums). Keith Jarrett, too, approaches Mozart from the standpoint of personal experience: as a jazz musician, as a master of improvised music, as a “storyteller” at the piano. His Mozart readings convey the impression of contemplative stories in sound, epic tales from afar, as it sometimes seems. The pianistic diction has the quality of a vivid narrative thread spun through the

temporal fabric. The overall effect is unperturbed and tranquil, powerful and focused; but there is no dearth of harsh or abrupt moments. That Jarrett has thus far avoided 19th-century piano music and, in terms of “classical” repertoire, devoted himself only to works from the 18th (Bach, Handel) and 20th (Shostakovich, Harrison) centuries calls to mind the brilliantly extravagant Canadian pianist Glenn Gould. But Jarrett, for his part, does not categorically rule out the prospect of ever playing Romantic piano music; he can imagine working on Chopin in some future phase. What fills him with abhorrence, however, is the thought of cultivating an omnipresent all-round repertoire: he wants to concentrate on one thing at a time, as a result of which he has dedicated a certain span of his life exclusively to Mozart. Traditional “classical” pianists might be compared to actors, who enjoy slipping in and out of an array of different roles. Jarrett’s identification with a single composer’s work lasts longer and is probably all the more intense for it. But Jarrett also appears to remain more “himself” throughout, never effacing his own personality though – or perhaps precisely because – he never takes particular liberties with a score. Jarrett never assumes Gould-like escapist poses; when it comes to overall aura, Jarrett represents the opposite pole of Gould’s pronounced nonconformism. Jarrett’s wilfulness is more likely to manifest itself in a tendency toward introversion, the consistent renunciation of poses and forced brilliance. He has no interest in glittering bravura and thundering eloquence. If a single kindred spirit had to be picked out of the rich history of Mozart interpretation, then probably Clara Haskil. She too was aiming at an artlessly straightforward, lucidly controlled narrative style, while never losing sight of a work’s rich complexity.

As Jarrett justifiably views the performance of Mozart piano concertos as teamwork, he does not present the orchestra and conductor with a finished

conception he expects them simply to accept and assimilate. It is the very confidence of his identification with Mozart that gives him the freedom to acknowledge an equal partnership. Thus “fine-tuning” ensues by way of communicative interplay, in perfect keeping with the artistic fact that the instrumental voices and colours of these concertos have nothing of the schematic, subordinate accompaniment about them. This is genuine give and take, a dialogue among equals. And the resulting effect is of performances that are all of a piece. When these very distinct musical temperaments (Keith Jarrett, the conductor Dennis Russell Davies, the players of the Stuttgart Chamber Orchestra) unify their “rhetoric”, then not in an overhasty compromise but on the level of a rigorously thought-out, emotionally incandescent collective achievement.

For 19th-century sensibilities, the D Minor Concerto, K. 466 stood out among Mozart’s immense body of piano concertos because of its “demonic” drive, as a piece of “Romanticism in the Classical era”. Undoubtedly this also came from projecting Beethoven back into Mozart, and it is not surprising that in an age that hero-worshipped Beethoven, the D Minor Concerto (composed in 1785) was for a long while by far the most successful and frequently played of Mozart’s piano concertos. That it was written in the “Don Giovanni” key associates it with the opera E. T. A. Hoffmann regarded as a prelude to the dawning Romantic era. The attribute “heroic”, on the other hand, is not particularly appropriate to the work. The opening movement makes a brooding start, with rolled figures in the basses and restless syncopations in the strings; and the subsidiary theme soon leaves the parallel key of F Major to shift into Minor. The entry of the piano does not reinforce the sombre mood, an expansively plangent cantilena soon giving way to a succession of shadings and figurations – serious, questioning, insecure, confident. The end of the move-

ment turns pensive, almost mournful, and the orchestra fades away in a ghostly pianissimo. The second movement is a Romance. The piano starts out with a singing cantabile theme, conjuring up feelings of tranquillity or bliss (attempting to translate equivocal musical “semantics” into concrete linguistic images is always a precarious, not to say treacherous, business). But the link with the first movement remains unbroken: the agitated middle section in Minor picks up the initial mood again. Vivid woodwinds support roiling cascades of virtuoso passagework in the piano. Finally the piano returns to the lyrical theme once more. Composing the Finale, Mozart abandoned the ideas he had originally sketched out: a rare case of uncertainty indicating that he must have taken what was for him an unusually ruminative approach to the D Minor Concerto. In the closing movement as it stands, the piano bursts in with a fanfare-like motif, and the orchestra follows suit, carrying on and even heightening the drama. When the turbulence dies down, drifting into the galant buoyancy of the coda, the bourgeois cliché of Mozart as the Apollonian “darling of the gods” seems to be confirmed. But this final section could with equal validity be interpreted in a different way: as a temporary measure of pacification. Just this once, let the Furies be placated.

Naturally, endings of this kind also bespeak the societal ideal of Mozart’s concertos, the means with which the composer sought to achieve success with Vienna’s concert-going connoisseurs and music-lovers. In these works (as elsewhere) he trod that very fine line between the subjective need to express himself (and immense ability to do so “radically”) and the expectations of musical common sense. As a result, harmony and conciliatoriness are not always ubiquitous features of Mozart’s music; it is also the occasional flashes of volatility that constitute the truth of Mozart’s art. A D Minor Concerto which closed in

sombre, gloomy Minor might have been more conclusive and “well-rounded”, but the work simply “had to be” the way it is.

The G Major Concerto, K. 453, written the previous year (also in Vienna), is less problematic. The first movement is full of sparkle and vibrancy, with Mozart’s own cadenza maintaining the mood. The Andante movement that follows is serious and profound, even if it returns again and again to the home key of C Major (which is repeatedly destabilised by extensive modulations). One special interpretational detail is worth noting here. At the beginning of the melody in the piano (three bars in), Jarrett does not accent the long top note (dotted crotchet) of the Minor seventh (e[♯]); by even taking it back a little, he discreetly draws attention to the “expressive” quality of the interval (he has thought this out very precisely, as becomes obvious in the parallel passages later on in the movement). The last movement recalls the light-heartedly humorous diction of the world according to Papageno. But the orchestral scoring at the start (the violin melody is doubled by the flute) is also an homage to Joseph Haydn. The dazzling variations that dominate the movement offer the soloist ample opportunity to demonstrate his virtuosity. Jarrett and Davies take the *alla breve* marking literally, carrying the minim through as the basic time unit, with the result that the gradual accumulation of short notes never risks becoming congested. The movement ends with a spirited *presto*.

The E Major Concerto, K. 271 is one of the masterpieces of the 21-year-old Mozart’s Salzburg period (1777). The name sometimes used for it, “Jeune-homme”, refers to the eponymous French pianist to whom Mozart dedicated the work. He must have thought very highly of her pianistic skills, for the piano part he produced is exceedingly brilliant. Mozart himself frequently played the

concerto in public in subsequent years and composed several (not overly elaborate) cadenzas for all three movements. The opening theme displays festive flourish, more intimate lyricism emerging in the second subject. The Andantino in C Minor seems to venture into the realms of nocturnal mystery. The third-movement Rondeau is highly original in form: the Minuetto interpolated between the high-spirited sections evokes the calm and repose of an earlier era before the whirlwind *presto* provides the crowning finale. In inventiveness and complexity, the “Jeunehomme” Concerto can almost take its place next to the late Viennese piano concertos.

One of the most auratic compositions of Mozart’s latter years is the Adagio and Fugue K. 546, written in the same period as the great triumvirate of late symphonies. The Adagio is the epitome of funereal music, a solemn lament in the lower voices followed by a very sophisticated, rigorously constructed fugue – a tribute to J. S. Bach, like the fugue in the finale of the “Jupiter” Symphony and the figured chorale of the Men in Armour in the “Magic Flute”. Evidently, Mozart also fostered his own identity by allowing himself to hark back to the greatest achievements of a tradition still in disfavour at the time. Keith Jarrett and Dennis Russell Davies identify with Mozart by creating a direct link between modern perceptions and Bach’s experience: Mozart and all the towering geniuses of the past – our contemporaries.



Rob Cowan
Mozart and Jarrett

Some musical surprises retain their power to astonish, even after an extended passage of time. Joseph Haydn's numerous symphonies and string quartets are notable cases in point, the majority being so rich in novel incident that it would take a lifetime's listening to plumb their depths. In some respects, Mozart might be said to have shared the mantle of Haydn's genius, though his angels and demons were even more vocal than those of his esteemed master, and his spirit even finer-tuned – especially in his many operas and piano concertos. Mozart's best piano concertos are widely considered to be the finest ever written, and recent history has bequeathed us a plethora of interesting comparative recorded interpretations, from the re-creative daring of Artur Schnabel (who wrote his own outrageous cadenzas for K. 466 and K. 488) through the exquisite nuances of Wilhelm Kempff and the fanciful tone-colouring of András Schiff, to the very different styles of Géza Anda, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida and Alfred Brendel. Keith Jarrett enters the fray with acute musical sensibilities and a personal performing history that is rooted both in the classical piano literature and the versicoloured world of jazz extemporization.

When Jarrett “cleaned up his act to do the classical repertoire” (his words) he did so from a vantage point of creative improvisation which, although light years apart from Mozart's in colour and feeling, none the less helped him access the subtle ingenuities of Mozart's keyboard canon. Mozart was himself a great improviser (his spooky solo keyboard Fantasias trace an astonishing musical stream of consciousness), and his facility for spontaneous creation was unbounded. He also contributed to the popular music of his day – contredanses, marches, minuets, serenades, divertimentos and the like. So, while not wishing to make unrealistic claims on Keith Jarrett's behalf, it cannot be doubted that certain conspicuous parallels help illuminate this Mozart-Jarrett enterprise.

Like most musicians who hop between the worlds of “classical” and “jazz”, Jarrett brings with him at least two ingredients that are still all-too-rare among classical musicians: patience, and the ability to relax. He eschews virtuoso posturing and would far rather take his lead from his performer-collaborators than try to influence them. In that respect, these recordings and the ones that preceded them (Concertos Nos. 21, 23 and 27 are on ECM 1565/66) are rather like shared explorations. Fellow explorer Dennis Russell Davies has recorded with more than a dozen orchestras and achieved a high reputation as an interpreter of both old and new music (his ECM recordings of Giya Kancheli's works have been widely praised), while the Stuttgart Chamber Orchestra is especially noted for its performances of J. S. Bach and the Classical masters.

Mozart's twelve greatest piano concertos were written between 1784 and 1786, a time when the composer was riding high in Vienna as a pre-eminent keyboard virtuoso. Our present trio of masterpieces includes two works that were crucial in extending the formal and expressive potential of the medium. The first of them, No. 9 in E-flat Major, actually pre-dates the “great twelve” by some eleven years though it still ranks among Mozart's most cherished concertos. The pianist and music scholar Charles Rosen once described it (in his book “The Classical Style”) as Mozart's “first unqualified masterpiece in any genre”, a verdict that any decent performance quickly confirms.

A bold, fanfare-like orchestral flourish prompts an immediate solo response, and the gesture is immediately repeated (Mozart reverses the process later on in the movement). Throughout the first movement, assertion and reverie alternate, with dramatic results that have earned the concerto the title of Mozart's “Eroica”, a reference not only to the shared key of E-flat (Beethoven's “Eroica” Symphony

is similarly cast) but to a musical significance that places K 271 in the same relation to its concerto-successors as Beethoven's mighty Third Symphony enjoys within the "Beethoven cycle". But the innovations do not end there. The Andante's opening measures wear a tragic demeanour that anticipates such grave minor-key utterances as Mozart's late G Minor Symphony, G Minor String Quintet and Requiem Mass. And there's the extended Rondeau finale, ostensibly high-spirited but with an elegant minuet-with-variations at its centre. Contemporary audiences must have been both baffled and fascinated. No previous concerto placed the soloist on a more equal footing with the orchestra, and none claimed greater musical significance. Here we see Mozart breaking with tradition in order to strengthen it.

The delightful G Major Concerto K. 453 was composed, like the E-flat Concerto K. 449, for Mozart's favourite pupil Babette Ployer. As with so many of the piano concertos, K. 453 displays a limitless melodic facility as well as a judicious and often highly imaginative use of woodwinds (the bassoon adding more than a touch of tonal mahogany). The Concerto is at once both decorative and intimate, with some striking modulations – at 1'31", 5'49" and 10'09" into the first movement, for example, where the music unexpectedly shifts into the key of E-flat Major. The Andante's melodic lines suggest an operatic profile (the ravishing woodwind melody from 0'26" could as easily have hailed from any of the great Mozart operas), while the principal subject of the jaunty and often elaborate theme-and-variations finale anticipates the bird-catcher's song from "The Magic Flute".

Which leaves one of the very greatest works of the series, the glowering D Minor (the first of Mozart's minor-key piano concertos), much admired by

Beethoven and second only to the C Minor Concerto K. 491 for its uncompromising sense of musical drama. Indeed, it is the second of the three pieces played here by Mr. Jarrett that helped re-define the concerto genre for a later age.

Mozart first introduced the work at a subscription concert during February of 1785. His father wrote to Nannerl: "...then followed an excellent piano concerto by Wolfgang. When we arrived, the copyist was still busy writing it out, and your brother did not have time to play through the rondo, because he had to look through the copy."

Again, there are obvious operatic allusions, though this time they are rather more specific: the opening theme's first loud statement is unmistakably suggestive of Don Giovanni's slaying of the Commendatore. Another striking feature of the Concerto concerns the soloist's first theme, which is never once taken up by the orchestra, while the meltingly beautiful "Romanza" reverses the usual tendency – common even in Mozart's time – of reserving one's deeper feelings for the slow movement. Here, however, Mozart offers us soothing respite, though the restless middle section – anxious and often dissonant faster writing – returns us to a minor-key. The finale revisits the first movement's feelings of anguish, at least initially, but the closing pages are unexpectedly buoyant and the Concerto concludes in a mood of relative high spirits.

The Adagio and Fugue that ends this programme also started life as a keyboard work, or at least the Fugue "half" of it did – as a piece for two pianos, originally dated 29th December 1783. Mozart's prompt was his colleague Baron Gottfried van Swieten, one-time Prefect of the Imperial Library in Vienna and a zealous fan of the German Baroque masters. The Baron regularly programmed the music of Bach and Handel at his Sunday gatherings at the Library and

Mozart donated some of his own music, including the formidable C Minor Fugue – angular, big-shouldered music that could easily sit in one of Mozart's more hefty choral works. The strings arrangement (for either quartet or string orchestra) dates from some five years later, and is prefaced by an equally momentous – and even more expressive – Adagio. Many great musicians of the recent past held the Adagio and Fugue close to their hearts and Mr. Russell Davies's recording joins a discographical roll-call that includes Herbert von Karajan, Adolf Busch and Otto Klemperer.

Rob Cowan
Mozart et Jarrett

Certaines surprises musicales ont encore le pouvoir d'étonner même après une longue période. Les nombreux quatuors à cordes et symphonies de Joseph Haydn constituent à cet égard un exemple remarquable, la plupart étant si riches en retombées novatrices qu'il faudrait une vie entière pour en sonder la profondeur. D'une certaine manière, on pourrait dire que Mozart a partagé le manteau du génie avec Haydn, quoique ses anges et démons fussent davantage vocaux que ceux de son vénérable maître, et son esprit plus affiné, notamment dans ses nombreux opéras et concertos pour piano. Les grands concertos pour piano de Mozart sont généralement considérés comme les plus beaux jamais écrits, et l'histoire récente nous a légué pléthore d'intéressants enregistrements qui permettent d'en comparer les interprétations, depuis l'audacieuse re-crédation d'Arthur Schnabel (qui écrivit ses propres cadences outrageuses pour KV 466 et KV 488) et jusqu'aux styles très différents de Géza Anda, Daniel Barenboim, Mitsuko Uchida et Alfred Brendel, en passant par les exquis nuances de Wilhelm Kempf et les fantaisies de timbre d'András Schiff. S'y ajoute désormais Keith Jarrett, avec sa sensibilité musicale aiguë et un passé d'interprète enraciné à la fois dans le répertoire du piano classique et dans l'univers bigarré de l'improvisation jazz.

Lorsque Jarrett « en finit avec ses affaires pour se mettre au répertoire classique » (*sic*), il connaissait les avantages de l'improvisation créative qui, bien qu'à des années lumière dans les nuances et l'approche de celle de Mozart, l'aida néanmoins à accéder à la subtile candeur pianistique propre à ce dernier. Mozart lui-même était un grand improvisateur (ses étourdissantes « Fantasias » pour piano seul illustrent un courant musical étonnant, délibéré), et ses facilités pour la création spontanée étaient sans limite. Il apporta également sa contribution à la musique populaire de son temps – contredanses, marches, menuets, séré-

nades, divertimentos et autres. Bien qu'il ne s'agisse nullement de procéder à une comparaison irréaliste entre les deux musiciens, certains parallèles évidents permettent d'éclairer cette entreprise Mozart-Jarrett.

Comme la plupart des musiciens qui vont et viennent entre le monde du classique et celui du jazz, Jarrett a pour lui au moins deux qualités qui sont beaucoup trop rares parmi les interprètes classiques : la patience et le pouvoir de se détendre. Il évite les postures de virtuoses et préfère de loin être guidé par ses partenaires musiciens plutôt que de les influencer. À cet égard, ces enregistrements et ceux qui les précèdent (les Concertos n° 21, 23 et 27, ECM 1565/66) ressemblent davantage à des explorations communes. Son acolyte, Dennis Russell Davies, a enregistré avec plus d'une douzaine d'orchestres et a une excellente réputation d'interprète de musique ancienne aussi bien que nouvelle (ses enregistrements pour ECM des œuvres de Giya Kancheli ont été unanimement acclamés) ; de son côté, l'Orchestre de Chambre de Stuttgart est particulièrement apprécié pour ses interprétations de J. S. Bach et des maîtres classiques.

Mozart écrivit ses douze plus grands Concertos pour piano entre 1784 et 1786, époque à laquelle le compositeur connaissait à Vienne tous les honneurs de pianiste virtuose de premier ordre. Parmi les trois présents chefs-d'œuvre, deux morceaux sont cruciaux pour le développement du potentiel expressif et formel de l'instrument. Le premier, le Concerto n° 9 en mi bémol majeur, précède en fait les « douze grands » de quelque onze années, bien qu'il compte toujours parmi les concertos les plus appréciés de Mozart. Le pianiste et musicologue Charles Rosen le qualifia, dans son livre « The Classical Style », de « premier chef-d'œuvre inclassable du genre » écrit par Mozart – jugement que toute interprétation convenable confirme aussitôt. Un tumulte orchestral hardi évoquant

la fanfare provoque une réponse immédiate du soliste, et le geste en est immédiatement répété (plus loin dans le mouvement, Mozart inverse le procédé). Tout au long du premier mouvement, assertion et rêverie alternent, avec des conséquences spectaculaires qui ont valu au Concerto l'appellation d'« Héroïque » de Mozart, référence non seulement à la tonalité de mi bémol qu'il a en commun avec la fameuse Symphonie de Beethoven, mais aussi à la valeur musicale qui place KV 271 dans le même rapport avec les concertos suivants que l'imposante Troisième symphonie de Beethoven dans le « cycle Beethoven ». Les innovations ne s'arrêtent pas là cependant. Les premières mesures de l'Andante revêtent un aspect tragique qui anticipe les graves expressions en tonalité mineure telles qu'on les retrouve ultérieurement chez Mozart dans la Symphonie en sol mineur, le Quatuor à cordes en sol mineur et le « Requiem ». Il y a aussi le long rondeau final, ouvertement très spirituel mais dont le cœur consiste en un élégant menuet avec variations. Le public de l'époque a dû être à la fois déconcerté et fasciné. Aucun concerto auparavant n'avait placé le soliste sur un tel pied d'égalité avec l'orchestre, et aucun ne prétendait à autant d'importance musicale. Mozart rompt ici avec la tradition afin de la renforcer.

Le délicieux Concerto en sol majeur KV 453 fut composé, comme le Concerto en mi bémol KV 449, pour l'élève préférée de Mozart, Babette Ployer. Comme tant de concertos pour pianos, KV 453 révèle une facilité mélodique illimitée ainsi qu'une utilisation des bois judicieuse et souvent pleine d'imagination (le basson ajoute plus qu'une touche d'acajou sonore). Le Concerto a d'emblée quelque chose de décoratif et d'intime à la fois, avec quelques modulations frappantes – à 1'31", 5'49" et 10'09" dans le premier mouvement, par exemple, où la musique passe de manière inattendue dans la tonalité de mi bémol majeur. Les lignes mélodiques de l'Andante évoquent des allures d'opéra

(la ravissante mélodie des bois à 0'26" pourrait être aisément celle d'un des grands opéras de Mozart), alors que le sujet principal du finale avec thème et variations, enjoué et souvent élaboré, anticipe la chanson de l'oiseleur dans la « Flûte enchantée ».

Reste une des plus grandes œuvres de la série, l'ardent Concerto en ré mineur (le premier des concertos pour piano en tonalité mineure de Mozart), très admiré de Beethoven et ne s'inclinant que devant le Concerto en do mineur KV 491 pour son sens de la dramaturgie musicale sans compromis. C'est en fait la deuxième des trois œuvres jouées ici par Monsieur Jarrett qui contribua à redéfinir le genre du concerto pour la période ultérieure.

Mozart présenta son œuvre à un concert de souscription en février 1785 et son père écrivit alors à Nannerl : « ... puis suivit un excellent concerto pour piano de Wolfgang. Quand nous arrivâmes, le copiste était toujours en train de l'écrire, et ton frère n'eut pas le temps de répéter le rondo parce qu'il devait relire la copie. »

De nouveau, les allusions à l'opéra sont évidentes, quoique plus spécifiques cette fois-ci : la première grande affirmation du thème d'ouverture suggère à ne pas s'y méprendre le meurtre du commandeur dans « Don Giovanni ». Autre aspect frappant du Concerto, le premier thème du soliste, jamais repris par l'orchestre, alors que la tendre et belle « romance » inverse la tendance habituelle – et déjà acquise, même au temps de Mozart – qui consiste à laisser les sentiments plus profonds au mouvement lent. Mozart, quant à lui, propose ici un moment de répit apaisant, bien que l'énergique section médiane – au style plus rapide, inquiétant et souvent dissonant – nous renvoie à une tonalité mineure. Le finale reprend le sentiment de douleur du premier mouvement, au moins au début,

mais les dernières mesures sont d'une étonnante légèreté, et le Concerto s'achève dans une ambiance relativement enjouée.

L'« Adagio et Fugue » qui vient clore ce programme vit également le jour comme œuvre pour piano ; la partie « Fugue » du moins est une pièce pour deux pianos, datée à l'origine du 29 décembre 1783. Mozart en eut l'idée grâce à son collègue, le baron Gottfried van Swieten, ancien directeur de la Bibliothèque impériale de Vienne et fervent admirateur des maîtres du Baroque allemand. Lors de ses rencontres dominicales à la bibliothèque, le baron faisait régulièrement figurer au programme de la musique de Bach et de Haendel ; Mozart lui-même proposa parfois sa propre musique, ainsi la formidable Fugue en do mineur – musique anguleuse, massive, qui pouvait figurer sans mal parmi les œuvres chorales les plus imposantes du compositeur. L'arrangement pour cordes (aussi bien en quatuor que pour orchestre) fut effectué environ cinq ans plus tard, et il est précédé d'un Adagio aussi grandiose – voire encore plus expressif. Ces derniers temps, plusieurs grands musiciens se montrèrent très attachés à l'« Adagio et Fugue », et l'enregistrement de Monsieur Russell Davies s'ajoute à un gotha discographique comptant déjà Herbert von Karajan, Adolf Busch et Otto Klemperer.

Traduction: Martine Passelaigue







Recorded May 1996 and March 1998
Mozart-Saal, Stuttgart
Tonmeister: Peter Laenger
Photos: Petra Goldmann
Cover Design: Barbara Wojirsch
Produced by Manfred Eicher

An ECM Production

© 1999 ECM Records GmbH
© 1999 ECM Records GmbH

Printed in Germany