



Mozart

The Complete Piano Sonatas



Ronald Brautigam
fortepiano

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756–91)

The Complete Piano Sonatas – Volume 1

Sonata in C major, K 279 (No. 1) (1775) *(Bärenreiter)* 19'47

- | | | |
|---|---------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 6'48 |
| 2 | II. <i>Andante</i> | 8'07 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 4'45 |

Sonata in F major, K 280 (No. 2) (1775) *(Bärenreiter)* 18'21

- | | | |
|---|-------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro assai</i> | 6'17 |
| 5 | II. <i>Adagio</i> | 7'52 |
| 6 | III. <i>Presto</i> | 4'03 |

Sonata in B flat major, K 281 (No. 3) (1775) *(Bärenreiter)* 18'16

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 6'18 |
| 8 | II. <i>Andante amoroso</i> | 7'31 |
| 9 | III. Rondeau. <i>Allegro</i> | 4'16 |

TT: 57'48

Ronald Brautigam *fortepiano*

Instrumentarium

Fortepiano by Paul McNulty, Amsterdam 1992,
after Anton Gabriel Walter, c. 1795.

It is a widely-held belief that the creative power of **Wolfgang Amadeus Mozart** grew in a massive crescendo during the last years of his life, and that this was accompanied by a corresponding degree of success. As for his creative power, any attempt to contradict this impression would be futile: this was, after all, the period in which *The Magic Flute*, the Requiem and his marvellous last three symphonies (to name just a few examples) were written. The question of success, however, is a different matter. It is undeniable that his ‘reputation declined in the final years of his life’ and that he became distanced from ‘popular estimation’, as Gernot Gruber points out in *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg 1985). Gruber quotes the highly respected musician and musical expert Ernst Ludwig Gerber, who in 1790, even before Mozart’s death, wrote in his *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: ‘By means of his early acquaintance with harmony, this great master became so profoundly and intimately familiar with this discipline that it is difficult for an untrained ear to follow his works. Even a more practised musician must hear his pieces numerous times.’ A year earlier, the periodical *Dramaturgische Blätter* in Frankfurt had written off *Don Giovanni* as a ‘Mönchsposse’ (monk’s farce), and although the reviewer acknowledged that ‘Mozart seems to have learned the language of Shakespear’s [sic] ghosts’, he concluded: ‘The music is not popular enough to provoke a general sensation.’ In other words: Mozart’s music was too difficult for the public of the time!

Gruber also points out, however, that within a decade of his death Mozart’s reputation had once again made a significant advance, and that he was once again regarded as one of the great masters of all time. This ebb and flow is one of many unusual details in a career which – although for the most part remarkably well documented – remains puzzling; its mysterious nature has also made it possible for untruthful, wholly distorted (if artistically worthy) impressions to be conveyed to later generations, in the manner of Pushkin in *Mozart and Salieri* or Peter Shaffer/Milos Forman in *Amadeus*.

If Mozart found it difficult to preserve his reputation as a composer intact in his later years, he could nevertheless easily earn his keep by other means. (He earned plenty

of money, and his severe and constant financial problems are a further mystery, even if we take his dissipated lifestyle into account.) In the article quoted above Gerber continues: ‘Even without me elaborating, it will readily be believed that he remains among the finest and most skilful of keyboard performers alive today.’ And indeed, during his entire Vienna period (beginning in 1781) Mozart’s performances at the keyboard were very popular. Earlier, too, his skills in this respect were admired everywhere: we might for example recall the now famous scene when the six-year-old prodigy performed for the Empress Maria Theresa and her husband in Vienna: ‘Little Wolfgang leaped onto the Empress’s lap, put his arms around her neck and kissed her heartily’ (as reported by Mozart’s father Leopold on 16th October 1762).

Mozart combined the roles of a brilliant composer and an outstanding keyboard player, and it is therefore logical that his keyboard output is extensive, all the more so if we include the works for keyboard and orchestra. Here, however, we encounter a problem. In this commentary Mozart is intentionally described as a ‘keyboard performer’ rather than a ‘pianist’; the latter term hints at the Bösendorfer Imperial and other modern concert grand pianos that did not exist at Mozart’s time. What did Mozart actually play, and – even more important – what sort of keyboard sonority was he thinking of when he wrote his music?

In the International Mozarteum Foundation’s *Neue Mozart-Ausgabe* (1955 ff.) the keyboard parts in Mozart’s works are consistently labelled ‘pianoforte’, whatever the composer himself wrote in the manuscript. In his admirable book *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) Siegbert Rampe points out that this practice evidently goes back to the Mozart scholar Alfred Einstein and his pupils. In the original scores, even until late in his life, Mozart either failed to identify the keyboard instrument at all or simply called it ‘Cembalo’ (harpsichord) – there are also isolated references to, for example, ‘Clavecin Ou Forté Piano’ – but only in the last-named case is it more or less clear which instrument or instruments he really had in mind. This is the cause of an unresolvable conflict between the experts, the fervour of which shows that musicol-

ogists can argue as ardently as any other scientists. Some claim that Mozart (and many of his colleagues) wrote ‘Cembalo’ from pure idleness, even if they really had another instrument in mind. Others argue that the majority of the works in question were expressly conceived to be playable either on a harpsichord or on a more modern instrument. Until the mid-1770s there is no documentary evidence to suggest that Mozart, either privately or in public, played any keyboard instruments other than harpsichord, clavichord, spinet and organ, and it would seem that his first public appearance at the fortepiano took place in Munich in the winter of 1774/75. It seems to have been evident from his playing that he was not yet fully accustomed to this instrument.

In the case of the first keyboard sonatas (K 279–84) there is clear proof that they can be played on a ‘pianoforte’ (in the terminology of the period, ‘pianoforte’ was synonymous with ‘fortepiano’). In a letter to his father written in 1777, Mozart himself wrote that he had: ‘played them often from memory... the last ex D sounds incomparable on the Stein pianoforte’ (a reference to Mozart’s friend Johann Andreas Stein, an Augsburg-based piano and organ builder who was an important innovator in the process of technical development which led eventually to the modern grand piano). At least in the case of this sonata we can regard the choice of a fortepiano as authorized by the composer, and this fact seems to render it most unlikely that Mozart wrote his later sonatas without considering the possibilities offered by the fortepiano.

It was apparently the pianist Arthur Schnabel who once said of Mozart’s keyboard sonatas that they were too easy for children but too difficult for virtuosos. This is an ingenious formulation, because any pianist who has acquired certain basic skills is capable of mastering the technical problems of most of the sonatas, whilst the deeper musical content, which can often only be perceived by an experienced musician, presents greater difficulties. Schnabel certainly had the first six sonatas in mind here – works about which the eminent Mozart scholar Bernhard Paumgartner has written: ‘Misusing the sonatas as a teaching aid for pupils of lesser talent has given these wonderful examples of brilliant yet weightless artistry an abiding atmosphere of embarrass-

ment. They demand a spiritual superiority and a complete mastery of the instrument.’ The latter point is confirmed by Mozart himself, who referred to these works in his correspondence as his ‘difficult sonatas’.

There are various hypotheses concerning the date and place of composition of these six sonatas. They differ only slightly, but result in various sources suggesting different years. Paumgartner thinks that the first five sonatas were written before Mozart left Salzburg for Munich in December 1774. It was in Munich that the successful première of the opera *La finta giardiniera* took place in January 1775, and where Paumgartner believes he composed the sixth sonata. Several modern scholars have, however, reached the conclusion that all six pieces were composed in Munich in early 1775, probably for Mozart’s personal concert use. At least the last of these sonatas – a piece of which Mozart was especially fond – was composed for the music-loving nobleman Thaddäus von Dürnitz in Munich. All six are contained in a manuscript from the beginning of 1775 (oddly, the first movement of the first sonata is missing), which since the end of the Second World War has been housed in the Jagellonic Library in Cracow (it had earlier been kept in the Prussian State Library in Berlin). The first three of these sonatas are recorded here, and the others are available on BIS-836.

The **Sonata No. 1 in C major**, K 279 (189d), is the first of the ‘earliest fully-fledged works by Wolfgang in the genre of the pure keyboard sonata’ (Paumgartner), because some compositions he had written as a child, in part for keyboard ‘with violin accompaniment’ can be disregarded. Its three movements are in sonata form, though at times there are surprising innovations. In the opening *Allegro*, for instance, the development begins quite unexpectedly in G minor – which, by the standards of the period, was far removed from the principal key. Albert Einstein pointed out that the work’s freshness of spirit sounds like an improvisation. The gallant style of these sonatas was partly inspired by J. S. Bach’s sons and by Joseph Haydn, but Paumgartner also claims to find ‘hints of the “Italianate style then fashionable in Vienna” in this work.’

Similarly, classical sonata form is found in all three movements of the **Sonata No. 2**

in F major, K 280 (189e). The slow movement is unique in Mozart's œuvre: this *Adagio* is the only minor-key slow movement in all of Mozart's eighteen piano sonatas. Einstein took the view that a sonata in the same key by Haydn may have served as a model for this work, the work in question being the Sonata No. 38 (Hob. XVI.23), which Haydn had composed in 1773 and which was published in 1774 as part of his 'Opus 13'; Mozart could well have encountered this piece in Vienna. Moreover the tempo markings of the last two movements are identical with those of Haydn, and both works were evidently composed in the middle of the 'Sturm und Drang' period – in Mozart's case this is shown for example by the great contrast between the outer movements and the middle movement, a *sciliano*, the melancholy mood of which is swept away by the following *Presto* with its dance-like *joie de vivre*.

The **Sonata No. 3 in B flat major**, K 281 (189f), once again features an introductory *Allegro* in sonata form, but on this occasion it is more ambitious in scale and technically so demanding that it is rarely used for the pedagogical purposes mentioned by Paumgartner. In this sonata, too, an affinity with Haydn is clearly evident, especially in the first two movements, whilst the concluding *Rondeau* offers a preview of the intensity of Mozart's own mature style. At that period it was very rare to find such emotional tempo markings as that of the second movement, *Andante amoroso*. In an analysis of the sonata, Rampe comments: 'It is not going too far to observe in this movement an early attempt at a (still somewhat indecisive) dialogue between "feminine" and "masculine" elements (the classification of individual themes and motifs may be left for the reader or performer to decide).'

© **Julius Wender 1996**

The numbers given in brackets after the 'normal' Köchel numbers are from the sixth edition of the Köchel catalogue (1964), in which numbers are often very different. The new system, however, has hitherto made little headway towards general acceptance.

Ronald Brautigam has deservedly earned a reputation as one of Holland's most respected musicians, remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He has received numerous awards including the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. A student of the legendary Rudolf Serkin, Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Concertgebouworkest, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and Gewandhausorchester Leipzig. Among the distinguished conductors that he has performed alongside are Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle and Iván Fischer.

Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has established himself as a leading exponent of the fortepiano, working with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, the Freiburg Baroque Orchestra, the Wiener Akademie, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began what has proved a highly successful association with BIS Records. His discography of over 60 recordings to date includes the complete works for solo keyboard of Beethoven, Mozart and Haydn on the fortepiano, as well as an 11-disc series of Mozart's complete piano concertos on the fortepiano with the Kölner Akademie, playing on period instruments. Among his most recent releases is an acclaimed disc of Mendelssohn's works for piano and orchestra and a two-disc set of Beethoven's concertos on period instruments. His recordings have received prestigious awards such as the Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik.

www.ronaldbrautigam.com

Eine weitverbreitete Vorstellung besagt, dass sich die Schaffenskraft **Wolfgang Amadeus Mozarts** während seiner letzten Lebensjahre in einem gewaltigen Crescendo steigerte, das von entsprechenden Erfolgen begleitet wurde. Was die Schaffenskraft betrifft, wäre es müßig, diese Vorstellung widerlegen zu versuchen, sprechen wir doch von einer Zeit, in der die *Zauberflöte*, das Requiem und die grandiosen letzten drei Symphonien entstanden, um nur ein paar Beispiele zu erwähnen. Mit den Erfolgen verhält es sich aber anders. Es ist nämlich nicht zu leugnen, dass seine „Reputation in seinen letzten Lebensjahren nachließ und er in ein Abseits der ‚öffentlichen Meinung‘ geriet“, so Gernot Gruber in *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg 1985). Gruber zitiert den angesehenen Musiker und Musikgelehrten Ernst Ludwig Gerber, der 1790, noch vor Mozarts Tod, in seinem *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* schreibt: „Dieser große Meister hat sich durch seine frühe Bekanntheit mit der Harmonie so tief und innig mit selbiger vertraut gemacht, dass es einem ungeübten Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen. Selbst geübtere müssen seine Sachen mehrmals hören.“ Ein Jahr früher hatten die *Dramaturgischen Blätter* in Frankfurt den *Don Giovanni* als „Mönchsposse“ abgefertigt, und obwohl der Autor anerkennend feststellte, dass „Mozart scheint die Sprache der Geister von Shakespear abgelernt zu haben“, fasste er zusammen: „Die Musik ist nicht populär genug, um allgemeine Sensazion erregen zu können.“ Mit anderen Worten: Mozarts Musik war für das damalige Publikum zu schwierig!

Gruber weist aber auch darauf hin, dass Mozart nur ein Jahrzehnt nach seinem Tode einen abermaligen Sprung nach oben machte, um wieder als einer der großen Meister aller Zeiten hervorzutreten. Dieses Auf und Ab – oder eher Ab und Auf – ist eines von vielen seltsamen Details einer Karriere, die, obwohl größtenteils bemerkenswert gut dokumentiert, rätselhaft anmutet; diese Rätselhaftigkeit machte es ja auch möglich, einem späteren Publikum lügnerische und völlig verzerrte, wenn auch künstlerisch wertvolle Darstellungen zu bieten, im Stile eines Puschkin in *Mozart und Salieri* oder eines Peter Shaffer/Milos Forman in *Amadeus*.

Wenn es nun Mozart in späteren Jahren schwer fiel, sein volles Ansehen als Komponist aufrechtzuerhalten, konnte er sich sein täglich Brot leicht auf andere Weise erwerben. (Er verdiente sehr gut, und dass er trotzdem stets die größten Geldschwierigkeiten hatte, ist ein weiteres Rätsel, selbst wenn man seine ausschweifende Lebensweise berücksichtigt.) Im zitierten Lexikonartikel schreibt Gerber nämlich weiters: „Dass er noch immer unter unsere itzt lebenden besten und fertigsten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Tatsächlich war Mozart während der gesamten Wiener Zeit (ab 1781) ein sehr beliebter Klavierspieler, aber auch früher waren seine Fertigkeiten auf diesem Gebiet allorts bewundert worden; man denke nur an die berühmt gewordene Szene, wo das sechsjährige Wunderkind in Wien der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl vorspielt: „der Wolferl ist der Kayserin auf den Schooß gesprungen, sie um den Haß genommen, und rechtschaffen abgeküsst“ (so Vater Leopold am 16.10. 1762).

Bei Mozart lag also die Kombination genialer Komponist/hervorragender Pianist vor, und es ist unter diesen Umständen logisch, dass sein Klavierschaffen bedeutenden Ausmaßes ist, noch imposanter wenn man auch die Werke für Klavier und Orchester zählt. Aber dieses Schaffensgebiet stellt uns vor ein Problem. Im vorliegenden Text wird Mozart bewusst nicht als „Pianist“ bezeichnet, sondern als „Klavierspieler“. Der Grund ist, dass dem Terminus „Pianist“ ein Hauch von Bösendorfer Imperial oder anderen moderneren Konzertflügeln anhaftet, die damals nicht zur Verfügung standen. Was spielte nun Mozart wirklich, und – für uns noch wichtiger – an welchen Klavierklang dachte er beim Komponieren?

In der „Neuen Mozart-Ausgabe“ der Internationalen Stiftung Mozarteum (1955 ff.) werden die Klavierparts in Mozarts Werken durchwegs mit „Pianoforte“ bezeichnet, gleichgültig welche Bezeichnung der Komponist selbst im Autograph verwendete. Siegbert Rampe weist in seinem überaus verdienstvollen Buch *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, dass diese Praxis offenbar auf den Mozart-Forscher Alfred Einstein und seine Schüler zurückgeht. In seinen Originalpartituren

bezeichnete aber Mozart selbst bis spät in seinem Leben das Klavierinstrument entweder gar nicht, oder häufig als „Cembalo“ – es kommen auch vereinzelt Angaben wie „Clavecin Ou Forté Piano“ vor – aber welche(s) Instrument(e) er damit jeweils meinte, ist nur im letztgenannten Fall einigermaßen klar. Dies ist Gegenstand eines offensichtlich nicht zu beendenden Kampfes unter den Experten, dessen Heftigkeit zeigt, dass Musikologen genauso inbrünstig streiten können, wie alle anderen Wissenschaftler. Manche von ihnen behaupten, Mozart (und viele seiner Kollegen) hätten aus reinem Schlendrian „Cembalo“ geschrieben, auch dann, wenn sie eigentlich ein anderes Instrument meinten. Andere vertreten wiederum die Ansicht, dass die Mehrzahl der betreffenden Werke bewusst so konzipiert wurden, dass sie entweder von einem Cembalo oder einem moderneren Instrument gespielt werden konnten. Es liegen bis Mitte der 1770er Jahre keine Dokumente vor, denen man entnehmen könnte, dass Mozart privat oder öffentlich andere Tasteninstrumente als Cembalo, Klavichord, Spinett und Orgel spielte, und es scheint, dass sein erstes öffentliches Auftreten am „Fortepiano“ im Winter 1774/75 in München stattfand, wobei es aber seinem Spiel anzumerken war, dass er im Umgang mit diesem Instrument noch keine Routine hatte.

Hinsichtlich der ersten Klaviersonaten (KV 279–84) gibt es aber einen handfesten Beleg dafür, dass sie ruhig auf einem Pianoforte gespielt werden können (in der damaligen Terminologie war ein Pianoforte mit einem Fortepiano synonym). In einem Brief an seinen Vater aus dem Jahre 1777 schreibt nämlich Mozart selbst, er habe sie „recht oft auswendig gespielt ... die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus“ (unter „stein“ versteht sich Mozarts Freund, der in Augsburg wirkende Klavier- und Orgelbauer Johann Andreas Stein, ein bedeutender Neuerer in jener technischen Entwicklung, die letztlich zum modernen Klavier führen sollte). Zumindest hinsichtlich dieser Sonate kann man also die Aufführung auf einem Fortepiano als vom Komponisten autorisiert betrachten, aber gleichzeitig ist es kaum anzunehmen, dass Mozart seine späteren Sonaten schrieb, ohne die Möglichkeiten des Fortepianos dabei zu beachten.

Angeblich war es der Pianist Arthur Schnabel, der einmal von Mozarts Klaviersonaten sagte, sie seien für Kinder zu leicht, für Virtuosen aber zu schwer. Das Bonmot ist ausgeklügelt, denn jeder Pianist, der den ersten Band einer „Schule der Geläufigkeit“ absolviert hat, ist imstande, die meisten Sonaten technisch zu bewältigen, während der tiefere musikalische Inhalt, den häufig erst ein älterer Musiker voll wahrnimmt, größere Schwierigkeiten bietet. Schnabel dürfte dabei nicht zuletzt an die ersten sechs Sonaten gedacht haben, zu denen der eminente Mozartforscher Bernhard Paumgartner schrieb: „Der Missbrauch zu Unterrichtszwecken für Minderbegabte hat diese wunderbaren Gebilde einer so genialen als gewichtlosen Kunst dauernd in eine peinliche Atmosphäre gerückt. Sie verlangen überlegenen Geist, mühelose Beherrschung des Instrumentes.“ Das letztere wird dadurch bekräftigt, dass Mozart selbst in Briefen die Werke als seine „schweren Sonaten“ bezeichnete.

Was Entstehungszeit und -ort der sechs Sonaten betrifft, gibt es verschiedene Hypothesen. Sie weichen zwar nur geringfügig voneinander ab, haben aber den Effekt, dass verschiedene Quellen verschiedene Jahre angeben. Paumgartner meint, die ersten fünf Sonaten seien noch 1774 in Salzburg entstanden, bevor Mozart im Dezember nach München reiste, wo die erfolgreiche Premiere der Oper *La finta giardiniera* im Januar 1775 stattfand, und wo er die sechste komponierte, aber manche heutige Experten sind zur Ansicht gekommen, dass alle sechs Anfang 1775 in München geschrieben wurden, vermutlich für den eigenen Konzertgebrauch. Zumindest die letzte Sonate – die Mozart selbst besonders gern hatte – wurde für den adeligen Musikliebhaber Thaddäus von Dürnitz in München komponiert. Alle sechs sind in einem vom Anfang des Jahres 1775 stammenden Autograph enthalten (seltsamerweise fehlt der erste Satz der ersten Sonate), das sich seit Ende des zweiten Weltkrieges in der Jagellonischen Bibliothek in Krakau befindet (früher in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Die ersten drei der sechs Sonaten liegen auf dieser CD vor, die übrigen sind auf BIS-836 zu finden.

Die **Sonate Nr. 1 C-Dur** KV 279 (189d) steht am Anfang der „ersten vollgewachsenen Arbeiten Wolfgangs auf dem Gebiete der reinen Klaviersonate“ (Paum-

gartner), denn von einigen Kompositionen, die er als Kind schrieb, zum Teil für Klavier „mit Violinbegleitung“ kann abgesehen werden. Die drei Sätze sind in Sonatenform geschrieben, warten aber stellenweise mit originellen Überraschungen auf. Im einleitenden *Allegro* beginnt beispielsweise die Durchführung ganz unerwartet in g-moll, für die damalige Zeit recht weit von der Haupttonart entfernt, und Alfred Einstein hat darauf hingewiesen, dass der frische Geist des Werkes wie eine Improvisation anmutet. Der galante Stil der Sonaten wurde teilweise von den Söhnen J. S. Bachs und von Joseph Haydn inspiriert, aber Paumgartner meint, in diesem Werk auch Anlehnungen an den „italienisierenden Modestil der Wiener“ zu finden.

Auch bei der **Sonate Nr. 2 F-Dur** KV 280 (189e) herrscht die klassische Sonatenform in allen drei Sätzen. Einzigartig in Mozarts Schaffen ist der langsame Satz, ein *Adagio*, das als einziger langsamer Satz sämtlicher achtzehn Klaviersonaten Mozarts in Moll komponiert ist. Einstein meint, eine Haydnsonate in derselben Tonart hätte als Modell für dieses Werk gedient, und zwar handelt es sich dabei um die Sonate Nr. 38 (Hob. XVI.23), die Haydn 1773 komponiert hatte und die 1774 als Teil seines „Opus 13“ gedruckt wurde; Mozart kann sie sehr wohl in Wien kennengelernt haben. Auch die Tempobezeichnungen der beiden letzten Sätze sind mit jenen bei Haydn identisch, und beiden Werken ist anzumerken, dass sie mitten in der Sturm-und-Drang-Zeit entstanden, bei Mozart nicht zuletzt durch den kräftigen Kontrast zwischen den Eck-sätzen und dem Mittelsatz, dessen melancholisches *Siciliano* vom anschließenden, tänzerisch lebensfreudigen *Presto* gleichsam weggefegt wird.

Die **Sonate Nr. 3 B-Dur** KV 281 (189f) bringt wieder einmal ein einleitendes *Allegro* in Sonatenform, diesmal aber großzügiger ausgebaut und technisch so anspruchsvoll, dass es nicht so häufig zu den von Paumgartner erwähnten Unterrichtszwecken hergenommen wird. Auch in dieser Sonate ist eine Affinität mit Haydn deutlich, zumal in den beiden ersten Sätzen, während das abschließende *Rondeau* wie eine Art Vorschau auf die Intensität von Mozarts eigenem Reifestil wirkt. In der damaligen Zeit sehr ungewöhnlich waren derartig affektgeladene Vortragsbezeichnungen wie jene

des zweiten Satzes, *Andante amoroso*. In einer Analyse der Sonate meint Rampe: „Man wird kaum zu weit gehen, in diesem Satz einen frühen Versuch eines (noch etwas unentschlossenen) Dialogs zwischen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Satzgliedern zu erblicken (die Zuordnung einzelner Themen und Motive bleibt dem Leser bzw. Spieler überlassen).“

© *Julius Wender 1996*

Die nach den „normalen“ Köchelnummern in Klammern angegebenen Zahlen beziehen sich auf die sechste Auflage des Köchelverzeichnisses (1964), in der die Numerierung teilweise erheblich verändert wurde. Die neue Lesart hat sich aber bisher in der Musikwelt kaum durchzusetzen vermocht.

Ronald Brautigam gilt aus gutem Grund als einer der renommiertesten Musiker der Niederlande – nicht nur wegen seiner Virtuosität und Musikalität, sondern auch aufgrund der Vielseitigkeit seiner musikalischen Interessen. Er hat zahlreiche Preise erhalten, darunter den Nederlandse Muziekprijs, die höchste Auszeichnung der Niederlande. Der Schüler des legendären Rudolf Serkin tritt regelmäßig mit führenden Orchestern wie dem Concertgebouworkest, dem BBC Philharmonic Orchestra, dem City of Birmingham Symphony Orchestra, dem Hong Kong Philharmonic Orchestra, dem Orchestre National de France und dem Gewandhausorchester Leipzig auf. Zu den herausragenden Dirigenten, mit denen er zusammengearbeitet hat, gehören Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle und Iván Fischer.

Neben dem Spiel auf modernen Instrumenten hat sich Ronald Brautigam als einer der führenden Exponenten des Hammerklaviers etabliert, der mit Orchestern wie dem Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, dem Freiburger Barockorchester, der Wiener Akademie, dem Concerto Copenhagen und dem Orchestre des Champs-Élysées musiziert.

1995 begann Ronald Brautigam seine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit BIS. Seine Diskografie mit bislang über 60 Aufnahmen umfasst sämtliche Werke für Klavier

solo von Beethoven, Mozart und Haydn auf dem Hammerklavier sowie die Gesamtaufnahme (11 SACDs) von Mozarts Klavierkonzerten auf dem Hammerklavier mit der auf historischen Instrumenten spielenden Kölner Akademie. Zu seinen jüngsten Veröffentlichungen gehört ein begeistert aufgenommenes Album mit Mendelssohns Werken für Klavier und Orchester sowie ein Doppelalbum mit Beethovens Konzerten auf historischen Instrumenten. Für seine Einspielungen hat er renommierte Auszeichnungen erhalten wie den Edison Klassiek Award, den Diapason d'Or de l'année, den MIDEM Classical Award und den Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik.

www.ronaldbrautigam.com

Beaucoup de gens sont d'opinion que le pouvoir créatif de **Wolfgang Amadeus Mozart** grandit à la manière d'un crescendo massif pendant les dernières années de sa vie et qu'il fut accompagné d'un succès proportionnel. En ce qui concerne son pouvoir créatif, toute tentative de réfutation serait vaine; c'est après tout la période au cours de laquelle *La Flûte enchantée*, le Requiem et ses merveilleuses trois dernières symphonies (pour ne nommer que quelques exemples) furent écrits. La question du succès est une autre paire de manches. Il est indéniable que « sa réputation déclina dans les dernières années de sa vie » et qu'il fut mis à l'écart de « l'estime populaire », ainsi que le fait remarquer Gernot Gruber dans *Mozart und die Nachwelt* (Salzbourg 1985). Gruber cite le musicien et expert musical hautement respecté Ernst Ludwig Gerber qui, en 1790, même avant la mort de Mozart, écrivit dans son *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler* : « Puis qu'il se familiarisa si tôt avec l'harmonie, ce grand maître acquit une connaissance se profonde et si intime de cette discipline qu'il est difficile pour une oreille mal entraînée de suivre ses œuvres. Même un musicien plus rodé devra entendre ses pièces plusieurs fois. » Un an plus tôt, le périodique *Dramaturgische Blätter* de Francfort avait traité *Don Giovanni* de « Mönchsposse » (farce de moine) et, quoique le critique ait reconnu que « Mozart semble avoir appris la langue des fantômes de Shakespear » [sic!], il poursuit : « La musique n'est pas assez populaire pour provoquer une sensation générale. » En d'autres termes : la musique de Mozart était trop difficile pour le public de l'époque !

Gruber souligne aussi cependant que, moins de dix ans après la mort de Mozart, sa réputation avait encore une fois fait un long pas en avant et qu'il était redevenu l'un des grands maîtres de tous les temps. Ce mouvement de marée est l'un des détails inhabituels dans une carrière qui – bien qu'elle soit en majeure partie remarquablement bien documentée – reste étonnante ; sa nature mystérieuse a rendu possible la diffusion d'impressions mensongères, totalement dénaturées (même si elles pourraient avoir une valeur artistique quelconque) aux générations à venir, à la manière de Puchkin dans *Mozart et Salieri* ou Peter Shaffer / Milos Forman dans *Amadeus*.

Quoique Mozart ait eu de la difficulté à garder intacte sa réputation de compositeur dans ses dernières années, il pouvait certainement gagner sa vie par d'autres moyens. (Il gagnait beaucoup d'argent, c'est pourquoi ses problèmes financiers, constants et importants, sont un autre mystère, même en tenant compte de son style de vie dissipé.) Dans l'article mentionné ci-haut, Gerber continue : « Même si je n'entre pas dans les détails, on croira aisément qu'il est l'un des meilleurs exécutants au clavier en vie aujourd'hui. » Assurément, les concerts de Mozart au clavier furent très appréciés tout au long de sa période viennoise (soit à partir de 1781). Son adresse en ce domaine fut admirée partout même avant : on se rappellera par exemple de la fameuse scène où le prodige de six ans joue pour l'impératrice Marie-Thérèse et son mari à Vienne : « Le petit Wolfgang sauta sur les genoux de l'impératrice, mit ses bras autour de son cou et l'embrassa avec cœur », rapporta Léopold, le père de Mozart, le 16 octobre 1762.

Mozart combina les rôles de brillant compositeur et de claveciniste exceptionnel ; c'est pourquoi il est logique que sa production pour clavier soit considérable, surtout si on inclut les œuvres pour clavier et orchestre. Or nous rencontrons ici un problème. Dans ce commentaire, Mozart est intentionnellement décrit comme « un exécutant au clavier » plutôt que comme « pianiste » ; ce dernier terme fait allusion au Bösendorfer Imperial et aux autres pianos à queue modernes qui n'existaient pas du temps de Mozart. De quel instrument Mozart a-t-il joué et – ce qui est encore plus important – à quelle sorte de sonorité pour clavier pensait-il quand il écrivit sa musique ?

Dans la *Neue Mozart-Ausgabe* (1955, suiv.) de la Fondation Internationale du Mozarteum, les parties de clavier dans les œuvres de Mozart sont immanquablement appelées « pianoforte », quoi que le compositeur ait lui-même écrit dans le manuscrit. Dans son admirable livre *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955), Siegbert Rampe souligne que cette pratique remonte évidemment au spécialiste de Mozart Alfred Einstein et à ses élèves. Dans les partitions originales et jusque tard dans sa vie, Mozart avait ou bien omis d'identifier l'instrument à clavier, ou bien il l'avait tout simplement appelé « Cembalo » (clavecin) ; on trouve certaines références isolées

au « Clavecin Ou Forté Piano » par exemple mais il ne ressort plus ou moins clairement que de ce dernier cas quel instrument il avait vraiment en tête. C'est la cause d'un conflit insoluble entre les experts, ce qui prouve que les musicologues peuvent se quereller avec autant d'ardeur que tous les autres scientifiques. Certains soutiennent que Mozart – et plusieurs de ses collègues – écrivirent « Cembalo » par pure paresse même s'ils avaient un autre instrument dans l'idée. D'autres sont d'avis que la majorité des œuvres un question fut expressément conçue pour être jouable sur un clavecin ou un instrument plus moderne. On n'a pas d'évidence documentée jusqu'à 1775 environ à l'effet que Mozart, tant en privé qu'en public, ait joué d'autres instruments à clavier que le clavecin, le clavicorde, l'épinette et l'orgue ; il semblerait aussi que sa première apparition publique au piano-forte ait eu lieu à Munich à l'hiver de 1774/75. A en juger par son jeu, il semble avoir été évident qu'il n'était pas encore parfaitement habitué à cet instrument.

Dans le cas des premières sonates pour clavier (K 278–84), on a la preuve irréfutable qu'elles peuvent être jouées sur un « piano-forte » (dans la terminologie de l'époque, « piano-forte » est synonyme de « fortepiano »). Dans une lettre à son père écrite en 1777, Mozart écrivit : « Je les ai souvent jouées par cœur... la dernière ex D a une sonorité incomparable sur le piano-forte de Stein » (une allusion à l'ami de Mozart, le facteur de pianos et d'orgues Andreas Stein installé à Augsbourg : il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne). Au moins en ce qui concerne cette sonate, nous pouvons considérer le choix du piano-forte comme autorisé par le compositeur, ce qui rend peu probable que Mozart ait écrit ses sonates suivantes sans avoir considéré les possibilités offertes par le piano-forte.

Il semble que le pianiste Arthur Schnabel ait dit des sonates pour clavier de Mozart qu'elles étaient trop faciles pour les enfants mais trop difficiles pour les virtuoses. Cette formulation est géniale parce que tout pianiste qui a acquis une certaine dextérité de base est capable de maîtriser les problèmes techniques de la plupart des sonates tandis

que le contenu musical profond, qui ne peut souvent être perçu que par un musicien expérimenté, présente des difficultés plus grandes. Schnabel pensait certainement ici aux six premières sonates. L'éminent expert de Mozart Bernhard Paumgartner a écrit au sujet de ces sonates : « Le mauvais emploi des sonates comme aide pédagogique parmi des élèves moins doués a donné ces exemples merveilleux dans l'art brillant et pourtant léger de supporter une atmosphère gênante. Elles exigent une supériorité spirituelle et une maîtrise complète de l'instrument. » Ce dernier point est confirmé par Mozart qui parlait de ces œuvres dans ses lettres comme de ses « sonates difficiles ».

Il existe différentes hypothèses quant à la date et l'endroit de composition de ces six sonates. Elles ne diffèrent que légèrement mais mènent à plusieurs sources suggérant des années différentes. Paumgartner croit que les cinq premières sonates ont été écrites avant que Mozart ne quitte Salzbourg pour Munich en décembre 1774. C'est à Munich qu'eut lieu la brillante première de l'opéra *La finta giardiniera* en janvier 1775 et c'est là que Mozart, selon Paumgartner, composa la sixième sonate. Plusieurs érudits modernes en sont cependant arrivés à la conclusion que toutes les six pièces furent composées à Munich au début de 1775, probablement pour des fins personnelles de concert. Au moins la dernière de ces sonates – une pièce que Mozart aimait particulièrement – fut composée pour un mélomane, le noble Thaddäus von Dürnitz à Munich. Toutes les six se trouvent dans un manuscrit du début de 1775 (chose étrange, le premier mouvement de la première sonate fait défaut), ce manuscrit est conservé depuis la fin de la seconde guerre mondiale à la Bibliothèque Jagellonique à Cracovie (il avait précédemment été conservé à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin). Les trois premières de ces sonates sont enregistrées ici et les autres se trouvent sur BIS-836.

La **Sonate n° 1 en do majeur** K 279 (189d) est la première des « premières œuvres brevetées de Wolfgang dans le genre de la pure sonate pour clavier » (Paumgartner) parce qu'on peut passer outre à certaines compositions qu'il avait écrites enfant pour clavier « avec accompagnement de violon ». Ses trois mouvements sont en forme de sonate renfermant parfois des innovations surprenantes. Dans l'*Allegro* d'ouverture,

par exemple, le développement commence inopinément en sol mineur ce qui, pour une oreille de l'époque, était une région très éloignée de la tonalité principale. Albert Einstein souligne que la fraîcheur d'esprit de l'œuvre sonne comme une improvisation. Le style galant de ces sonates s'inspire en partie des fils de J. S. Bach et en partie de Joseph Haydn mais Paumgartner dit aussi trouver « des allusions au < style italianisé alors en vogue à Vienne > dans cette œuvre ».

De même, les trois mouvements de la **Sonate n° 2 en fa majeur** K 280 (189e) sont coulés dans le moule de la forme de sonate classique. Le mouvement lent est unique dans l'œuvre de Mozart : cet *Adagio* est le seul mouvement lent dans une tonalité mineure de toutes les 18 sonates pour piano de Mozart. Einstein était d'avis qu'une sonate de Haydn dans la même tonalité aurait pu servir de modèle à cette œuvre ; il s'agirait de la Sonate n° 38 (Hob. XVI. 23) que Haydn avait composée en 1723 et qui fut publiée en 1774 comme partie de son « Opus 13 » ; Mozart aurait pu être tombé sur cette pièce à Vienne. De plus, les indications de tempo des deux derniers mouvements sont identiques à ceux de Haydn et les deux œuvres furent évidemment composées en pleine période de « Sturm und Drang » – ce qui se voit dans le cas de Mozart par exemple par le grand contraste entre les mouvements extérieurs et celui du milieu, une sicilienne, dont l'humeur mélancolique est balayée par le *Presto* suivant avec sa dansante joie de vivre.

La **Sonate n° 3 en si bémol majeur** K 281 (189f) présente elle aussi un *Allegro* introductif en forme de sonate mais son échelle est ici plus ambitieuse et exige une technique si accomplie qu'elle est rarement utilisée aux fins d'enseignement mentionnées par Paumgartner. Cette sonate montre aussi une affinité évidente avec Haydn, surtout dans les deux premiers mouvements, tandis que le *Rondeau* final offre une avant-première de l'intensité du style de maturité de Mozart. Il était très rare à cette époque de trouver des indications émotionnelles de tempo comme celle du second mouvement, *Andante amoroso*. Dans une analyse de la sonate, Rampe commente : « Ce n'est pas aller trop loin que d'observer dans ce mouvement une première tentative (en-

core un peu indécise) de dialogue entre les éléments « féminins » et « masculins » (la classification des thèmes et motifs particuliers peut être laissée à la discrétion du lecteur ou de l'interprète). »

© *Julius Wender 1996*

Les chiffres entre parenthèses après le numéro « normal » de Köchel sont ceux de la sixième édition du catalogue Köchel (1964) dans lequel les numéros sont souvent très différents. Le nouveau système est encore aujourd'hui mal accepté en général.

Ronald Brautigam est l'un des musiciens les plus réputés de Hollande en raison non seulement de sa virtuosité et de sa musicalité mais également de l'éclectisme de ses intérêts musicaux. Il a remporté de nombreux prix dont le Nederlandse Musiekprij, la récompense la plus importante dans le domaine de la musique en Hollande. Élève du légendaire Rudolf Serkin, Ronald Brautigam joue régulièrement avec des orchestres réputés comme le Concertgebouworkest, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est produit sous la direction de chefs tels Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Roger Norrington, Marin Alsop, Simon Rattle et Iván Fischer. En plus de ses prestations sur instruments modernes, Ronald Brautigam se produit également sur piano sur lequel il est devenu l'un des interprètes les plus réputés. Il travaille notamment avec l'Orchestra of the Enlightenment, Tafelmusik, l'Orchestre baroque de Fribourg en Allemagne, la Wiener Akademie, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

Ronald Brautigam a amorcé en 1995 ce qui allait s'avérer une association fructueuse avec le label suédois BIS. Sa discographie qui en 2020 comptait plus de soixante enregistrements inclut l'intégrale de la musique pour piano seul de Beethoven, de Mozart et de Haydn sur piano sur lequel il est devenu l'un des interprètes les plus réputés.

pour piano de Mozart, également sur piano-forte, en compagnie du Kölner Akademie qui joue sur des instruments anciens. Parmi sa production récente figure un enregistrement salué par la critique consacré à la musique pour piano et orchestre de Mendelssohn ainsi qu'une intégrale des concertos de Beethoven sur instruments anciens. Ses enregistrements se sont mérités des prix prestigieux incluant l'Edison Klassiek Awards, le Diapason d'Or de l'année, le MIDEM Classical Awards et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik.

www.ronaldbrautigam.com

DDD

Recording Data

Recording: 6th August 1996 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Instrument technician: Paul McNulty

Equipment: 2 Neumann KM130 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;
Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Post-production: Editing: Ingo Petry

Booklet and Graphic Design

Cover text: © Julius Wender 1996
Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Romain d'Ansembourg
Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

BIS Records is not responsible for the content or reliability of any external websites whose addresses are published in this booklet.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.
If we have no representation in your country, please contact:
BIS Records AB, Stationsvägen 20, SE-184 50 Åkersberga, Sweden
Tel.: +46 8 544 102 30
info@bis.se www.bis.se

BIS-835 © 1996 & © 1997, BIS Records AB, Sweden.



The fortepiano used on this recording

BIS-835