



CD-1266/1267 DIGITAL



Mozart Complete Piano Variations



Ronald Brautigam





Ronald Brautigam

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

BIS-CD-1266

Playing time: 60'37

- | | | |
|---|--|--------------|
| 1 | Zwölf Variationen in C-Dur , KV 265 (300e)
über das französische Lied „Ah, vous dirai-je Maman“ | 11'47 |
| 2 | Acht Variationen in G-Dur , KV 24 (=Anh. 208)
über das holländische Lied „Laat ons Juichen, Batavieren!“ von Christian Ernst Graaf | 5'41 |
| 3 | Zwölf Variationen in B-Dur über ein Allegretto , KV 500 | 9'11 |
| 4 | Zwölf Variationen in Es-Dur , KV 353 (300f)
über das französische Lied „La belle Française“ | 14'01 |
| 5 | Sechs Variationen in F-Dur , KV 398 (416e)
über die Arie „Salve tu, Domine“ aus der Oper <i>I filosofi immaginari</i> (Giovanni Paisiello) | 6'41 |
| 6 | Modulierendes Präludium (F-e) , KV ⁶ deest | 1'23 |
| 7 | Rondo in a-moll , KV 511 | 9'53 |

BIS-CD-1267 A

Playing time: 63'07

- | | | |
|---|---|--------------|
| 1 | Zehn Variationen in G-Dur , KV 455 (1783/84)
über die Ariette „Unser dummer Pöbel meint“ | 13'09 |
| | Ouverture , KV 399 (385i) (1782) | 9'45 |
| 2 | Ouverture 4'19; | |
| 3 | Allemande 3'10; | |
| 4 | Courante 2'12 | |
| 5 | Kleiner Trauermarsch in c-moll:
„ Marche funebre del Sig.r Maestro Contrapunto “, KV 453a (1784?) | 2'03 |
| 6 | Acht Variationen in F-Dur , KV 352 (374c) (1781)
über das Chorstück „Dieu d'amour“ („Grétry-Variationen“) | 11'52 |

7	Zwölf Variationen in C-Dur , KV 179 (189a) (1774?) über ein Menuett von Johann Christian Fischer	17'15
8	Clavierstück in F-Dur , KV 33B (1766)	0'52
9	Fantasie-Fragment in d-moll , KV 397 (385g) (1782?/1786/88?)	6'27
BIS-CD-1267B		Playing time: 61'37
1	Acht Variationen in F-Dur , KV 613 (1791) über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ aus dem Singspiel „Der dumme Gärtner“ (Benedikt Schack?)	14'33
2	Präludium in C-Dur , KV 284a (1777) (bekannt als Capriccio KV 395/300g)	3'46
Präludium (Fantasie) und Fuge in C-Dur , KV 394 (383a) (1782)		9'41
3	Prelude 5'20; 4 Fugue 4'20	
5	Zwölf Variationen in Es-Dur , KV 354 (299a) (1778) über die Romanze „Je suis Lindor“ aus der Komödie „Le Barbier de Seville“ (Antoine-Laurent Baudron)	16'53
6	Gigue in G-Dur , KV 574 (1789)	1'24
7	Adagio in h-moll , KV 540 (1788)	13'54
BIS-CD-1267C		Playing time: 61'21
1	Neun Variationen in D-Dur , KV 573 (1789) über ein Menuett von Jean Pierre Duport	14'08
2	Sechs Variationen in G-Dur , KV 180 (173c) (?1773) über „Mio caro Adone“ aus dem Finale (II. Akt) der Oper „La fiera di Venezia“ (Antonio Salieri)	8'22
3	Neun Variationen in C-Dur , KV 264 (315d) (?1778) über die Ariette „Lison dortait“ aus dem Singspiel „Julie“ (Nicolas Dezède)	15'24

4	Thema in F-Dur mit fünf Variationen , KV Anh. 138a (1788) (KV 547a, 3. Satz)	5'19
5	Sieben Variationen in D-Dur , KV 25 (?1766) über das holländische Lied „Willem van Nassau“	6'02
6	Zwei Variationen in A-Dur , KV 460 (454a) (?1784) über die Arie „Come un' agnello“ aus der Oper „Fra i due litiganti“ (Giuseppe Sarti)	3'49
7	Rondo in D-Dur , KV 485 (1786)	6'31

Ronald Brautigam, fortepiano

INSTRUMENTARIUM

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

Instrument technician: Paul McNulty

As we know, Mozart was a fine pianist, one of the greatest piano virtuosos of his era – although not a virtuoso in the sense acknowledged by the following generation, the beginning of which he himself experienced – and rejected – in the person of Clementi.’

These words are by Albert Einstein’s cousin, the legendary Mozart scholar Alfred Einstein, in his classic biography of Mozart, and he demonstrates what Mozart found to criticize in Clementi by means of a quotation from Mozart himself: ‘Moreover he has not a single ounce of taste or sensitivity – a mere automaton...’ We shall shortly see how one of Mozart’s contemporaries judged his prowess as a pianist, and we should bear in mind that nowadays this aspect of his genius is commonly overlooked.

The respected musician and musicologist Ernst Ludwig Gerber wrote about Mozart in 1790 – before the composer’s death – in his *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: ‘Even without me elaborating, it will readily be believed that he remains among the finest and most skilful of keyboard performers alive today’. This is confirmation from an eye-witness who actually heard Mozart play that the piano-playing career that Mozart had begun as a six-year-old prodigy was indeed an unusual one.

Mozart combined the rôles 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 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 musicologists 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 Mozart’s earliest keyboard sonatas (KV 279-84; BIS-CD-835 and 836) 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).

Mozart's output for solo piano, however, does not only consist of sonatas. For instance, his contribution to the piano variation genre should not be underestimated, although these works are often overshadowed by the sonatas. Siegbert Rampe stresses that Mozart's works in this genre were 'among the most frequently played compositions in the keyboard repertoire until well into the nineteenth century'. He not only composed a far greater number of variation works than most other keyboard composers (15 works), but he also extended the form significantly. What remained from older periods was the nature of the theme itself, which was rarely an original melody but was more likely to be a folk-song or a popular tune from an opera. The number of variations per work can, in Mozart's case, be up to a dozen. For the Viennese Classical period this was a relatively high number (to compose some thirty variations, as J.S. Bach had done in the *Goldberg Variations*, was no longer common practice), and Mozart's manner of structuring such compositions was perhaps inspired by Haydn, who in the period 1765-74 had written two variation works, the earlier of which originally encompassed no less than 20 variations, a number reduced to twelve when it appeared in print. From a purely technical point of view Mozart's procedure is simple: the harmonic basis remains fundamentally the same, while the melodies are subjected to variation.

It was long believed that several of Mozart's sets of variations were composed 'in the tragic summer of 1778' in Paris. The quotation is from Einstein: it refers in particular to the death of the composer's mother while she was far from home, but also to Mozart's lack of success in the French capital. Bernhard Paumgartner goes further in his biography of Mozart: 'Four brilliant sets of keyboard variations on French *chansons* (K. 264, 265, 353 and 354) were evidently sacrificed to the easy taste of the Parisian salons'. Here the dating of the works is not as striking as the extremely spiteful tone which, inexplicably, becomes even more unpleasant in the following sentences. The most recent research, how-

ever, has shown that these two legendary Mozart specialists ascribed an incorrect date to the works. Wolfgang Plath, who has taken a special interest in the chronology of Mozart's music, has shown that the **12 Variations in C major on 'Ah! vous dirai-je, Maman'**, KV 265 (300e), perhaps Mozart's best-loved set of variations, were composed at the earliest in 1780, but more probably in 1781/82 in Vienna, together with the two sets of variations KV 352 and KV 353 (see below).

The manuscript, now in Augsburg, has not been preserved in its entirety: variations 8 and 11 are missing. In the first edition (Torricella, Vienna, 1785) the composer's name is given as A.W. (!) Mozart, and the title of the song is not mentioned; the title in fact appears first in the Artaria edition from 1787. From the difficulty of the piano writing we can be sure that the work was composed for a highly skilled player – a lady whose identity is revealed by the dedication: Josepha Barbara von Auernhammer, a pupil of Mozart. In a letter Mozart wrote rather uncouthly about her: 'the girl is a horror to look at! – but plays quite delightfully'. He soon changed his opinion of 'the girl', and the two were to collaborate in many ways; for example they performed together on two pianos, and Josepha played a rôle (nowadays barely recognized) in the origin of numerous works by Mozart in her capacity as a very musical and conscientious music engraver (!) at the Artaria publishing house. The reliability of the first editions she engraved is quite remarkable; but she did have the opportunity to discuss any potential problems with the composer. She was a composer herself, and was thus well acquainted with the technical aspects of composition. Of the works recorded here, she probably engraved the first editions of KV 353 and KV 398.

As their Köchel number reveals, the **8 Variations in G major**, KV 24 (=Anh. 208) are of much earlier provenance. Mozart wrote them in The Hague, almost exactly on his tenth birthday in January 1766, and based them on the song *Laat ons Juichen. Batavieren!*; this song is an invitation to celebrate the imminent installa-

tion of His Highness William of Orange as a governor of the United Provinces of the Netherlands. This is Mozart's first preserved work in this genre, but he is certain to have played variations frequently – but, as Einstein remarked, 'For Mozart it is currently not necessary to write down piano sonatas or variations, because he improvises them... So the KV 24 variations are... no more than a documentary record of the improvisation of a prodigy.' The work was published in Amsterdam in March of the same year.

With the *12 Variations in B flat major*, KV 500, we return to the 1780s, to be precise to Vienna in 1786. This is a puzzling work. No manuscript has been preserved and, some years after Mozart's death, his widow Constanze claimed that the first edition had been published by Hoffmeister – but hitherto not a single example of this alleged printed edition has been found. The prevalence of the eight-bar theme is also unknown (perhaps a dance?). All that can be said with certainty is that Mozart completed the variations on 12th September. The first edition known today was printed in 1793, after Mozart's death.

The *12 Variations in E flat major*, KV 353 (300f) are among the works that seem to have been engraved by Josepha von Auernhammer; at any rate, the first edition was published by Artaria in 1786. This is also one of the works which the experts formerly believed to have been composed in Paris in 1778; now it is said to come from Vienna in 1781/82. Only six of the variations are preserved in the original manuscript (parts of which are now in London and Paris). The theme is derived from a song entitled *La belle Française*, which even in Mozart's day must have been quite an old piece; it belonged to the genre of the French vaudeville, and Mozart had encountered it, along with many other similar pieces, during his visit to the French capital in 1778. He is believed to have performed the work on a fortepiano in the Gewandhaus in Leipzig in 1789.

The Italian composer Giovanni Paisiello (1740-1816) worked as court composer in St. Petersburg in the

period 1776-84, and during these years he composed no less than ten operas. Today his best-known work is one of these, *The Barber of Seville* (1782, 34 years before Rossini), which was performed in St. Petersburg. In 1779 the comic opera *Gli astrologi immaginari* (*The Imaginary Astrologers*) was premièred at the Imperial Palace (nowadays known as the Hermitage); the work contains an aria, sung by a certain Giulino: 'Salve tu Domine, Argatifontidas tibi salutem mittit per me', roughly 'I greet thee, Lord; Argatifontidas sends his greetings through me' (at that time, apparently, God understood no Italian, only Latin). The opera received its first Viennese performance on 22nd May 1781, and Mozart took this aria as the basis for his *6 Variations in F major*, KV 398 (416e), the 'Paisiello Variations'. The first (improvised) performance took place at the Burgtheater in Vienna in March 1783, and the work was only later committed to paper. The original manuscript is lost, however, and the two surviving manuscript copies are not in Mozart's own hand. In 1786 the variations were published by Artaria – like the previous work, probably engraved by Josepha von Auernhammer. Some scholars claim that the very first edition was published by Torricella, but Artaria's version seems to be reliable. The severe technical demands made by the work indicate that it was not composed with a pedagogical purpose. The experts are rather inclined to believe that Mozart wished to use the work to demonstrate the advanced capabilities of the instrument at the concert in the Burgtheater – probably his own fortepiano.

The *Praeludium (Modulation F-e)*, KV⁶ deest, evidently bears an unusual number, which can be explained as follows: the digit 6 after 'KV' does not mean 'Köchel catalogue, work No. 6' but 'Köchel catalogue, sixth edition'; and 'deest' is the Latin term for 'is missing'. In other words, when the edition appeared in 1964, the work was known to have existed, but was assumed to be lost. Not until 1977 was the manuscript (located in the National Library in Buda-

pest) published; it was presumably overlooked because of its apparent insignificance: a single sheet of paper containing a free fantasy modulating from F major to E minor, without bar-lines in accordance with the custom of the time as cultivated by C.P.E. Bach. The piece may have been written as an example for Mozart's sister Nannerl, probably in Salzburg in 1776/77.

The *Rondo in A minor*, KV 511, dates from 11th March 1787, as can be seen from the manuscript which is now in a private collection in Switzerland. It was written immediately after Mozart's return to Vienna from Prague, where he had witnessed the glorious success of his *Figaro* and had given the première of his *Prague Symphony*. It is thus unsurprising that the rondo betrays certain similarities with the slow movement of this symphony. The appearance of the rondo in a subscription edition dated August 1786 (!) does not cast doubt on the above-mentioned date of composition, because the volume in question appeared very late. It is assumed that the origins of the rondo can be traced back to a loan Mozart secured from the Hoffmeister publishing house, of which this work served as partial repayment. There are two other theories (not mutually exclusive): that it was intended to form a cycle with the rondos KV 485 and 494, and that it was written as a practice piece for Mozart's pupil Franziska von Jacquin. It should be emphasized, however, that she was one of his finest pupils: otherwise, she would hardly have been able to cope with the work's demands, especially in terms of expression. This is not a rondo in the merry sense encountered in the final movements of piano sonatas, but an independent form full of its own musical drama.

The *Ten Variations in G major*, KV 455, are known as the 'Gluck Variations' and are often also called 'Unser dummer Pöbel' after the beginning of the text of the source work. In French this is called 'Les hommes pieusement pour gascons nous prennent'; it is an aria from the comic opera *La Rencontre imprévue* (*Die Pilgrime von Mekka*), which was first performed in Vienna

in 1764. Concerning the mix of languages: at that time the Austrian court was fostering good relations with France, and the Viennese were keen to experience the French vaudeville. In order to accommodate this wish, Gluck composed several works of this type; he had encountered the style in Paris. The première of the opera had taken place in the Burgtheater, and 19 years later (1783), Mozart improvised his variations at the same venue, probably in the presence of Gluck! On this occasion he wrote down a version which is now lost, although a photocopy survives. This version was in any case incomplete, and the one now generally used is the one Mozart completed on 25th August 1784 and intended as a teaching piece.

The works that Mozart wrote as some kind of 'by-products' of his studies of earlier composers are astonishingly little known. If he wanted to familiarize himself with a composer such as Bach or Handel, he was not content with merely reading or playing through their scores but made active attempts to compose in their style. His conscientiousness in this respect refutes the image encountered all too often today of a bohemian, even irresponsible *bon viveur*. Indeed, a straightforward work such as the *Overture*, KV 399 (385i) – probably composed in 1782, and not preserved in its entirety – shows how much labour the already successful and fully-employed composer was prepared to devote to an area of study dismissed as outmoded by many of his contemporaries. The supposition that he himself regarded such activities as an extension of his education is by no means an exaggeration. It was Baron Gottfried van Swieten who gave him the opportunity to pursue such studies; this passionate amateur musician and composer granted Mozart access to his personal library, which included scores by many important composers past and present, including works by Bach and Handel. Mozart was even allowed to borrow these scores. The present *Overture* is often called 'Suite', but this title was a later addition. This nomenclature only became common in the 18th century: earlier, both the first movement and

the entirety of a suite would be entitled 'Overture' – and this was the title Bach gave to the works we now know as his orchestral suites. Mozart remained faithful to the old custom and would presumably have completed an entire work in this genre if he had not been interrupted, for reasons now unknown. What remains is the *Overture*, the dances *Allemande* and *Courante*, and the beginning of a *Sarabande*. The work can be regarded as a free imitation of the keyboard style of Bach and Handel, the most obvious differences being in the area of harmony. In a baroque 'suite' all of the movements were in the same key (except for a minor-key movement, where applicable); Mozart, however, permits himself the freedom of writing in C major, C minor, E flat major and G minor respectively.

In the turbulent period around the end of the Second World War in 1945, somebody evidently misappropriated the original manuscript of the *Marche funebre* in C minor, KV 453a, removing it from the library of the International Mozarteum Foundation in Salzburg. The manuscript has subsequently been lost. Fortunately there are photocopies of this piece, written in 1784 for Mozart's pupil Barbara von Ployer. The title includes the words 'del Sig.^r Maestro Contrapunto'; this is, therefore, a funeral march for the wholly imaginary Maestro Counterpoint. Both irony and humour are concealed in the music; we search in vain for any sign of counterpoint, but find instead an exaggerated, pompous epitaph.

The French composer of Belgian extraction André Grétry (1741-91) went down in history as one of the great innovators of French opera, particularly in the field of lyrical drama, which he successfully distanced from vaudeville. He composed more than forty stage works, including the opéra-comique *Les mariages samnites* (*The Samnite Wedding*, 1776), which – although perhaps not among his finest works – provided the thematic material for Mozart's *Eight Variations in F major*, KV 352 (374c); to be exact, the theme is from a march-like chorus of young girls singing to the god of love. The manuscript is lost, but this was probably Mozart's

first piano composition after his move to Vienna, composed in 1781 for his pupil Marie Karoline Countess Thiennes de Rumbeke. Mozart had probably encountered the theme in Paris in 1778, and according to Rampe there are indications that he wrote it down from memory. What is clear is that the 'Grétry Variations' are technically less demanding than most of Mozart's works in this genre. We may therefore presume that the piece was designed as an exercise for his 26-year-old pupil.

One of Mozart's absolute favourite works as a pianist, at least among his variations, was the *Twelve Variations in C major*, KV 179 (189a), the 'Fischer Variations'. They were written considerably earlier than the 'Grétry Variations', probably during the summer of 1774 in Salzburg. The Fischer in question was Joseph Christian Fischer (1733-1800), whose music is now virtually unknown, but who was at that time famous as an oboe virtuoso – of German extraction, but resident in London, and also active as a composer. When he was just nine years old Mozart had met Fischer in Holland, and a few years later, in 1768, the latter composed his *Favourite Concerto No. 1 for the Hoboy or German Flute with Instrumental Parts*, the finale of which provided the theme for Mozart's piece. In this case, again, the manuscript is lost, and the first edition appeared in Paris in 1778 along with KV 180 and 354. On 1st May 1778 Mozart wrote to his father from Paris: 'Finally [...] I played the Fischer variations, on the miserable, wretched pianoforte', and indeed he performed them with unusual regularity. They are by no means exercises, but are among his most demanding, difficult and elegant variations.

All the more rarely – perhaps only once – did Mozart perform the *Clavierstück in F major*, KV 33B, written eight years earlier in 1766. The ten-year-old composer had jotted the piece down on the back of the minutes of a meeting of the College of Music in Zürich (!), and the work was only rediscovered in 1942; the original manuscript is in the Zürich Central Library. On the other side of the sheet of minutes is an invitation to

two concerts by the Mozart prodigies, and it is likely that Mozart played the melody at the concert in question.

As for the *Fantasia-Fragment in D minor*, KV 397 (385g), a serious commentator should really refrain from providing further information – such is the mystery that surrounds the piece and its origins. Einstein takes the view that it was ‘composed in the first Vienna period’; other sources date it to 1782 or 1786-88. The manuscript is lost, and the (incomplete) first edition was issued posthumously in Vienna in 1804. There soon followed another edition, published by Breitkopf & Härtel in Leipzig and probably completed by August Eberhard Müller, the well-known head of this publishing company, who in the same year was to become Cantor of St. Thomas’s. The only thing that can be said with certainty is that the piece enjoys great popularity, not least because its technical requirements are modest. On the other hand, these are combined with unusual expressive demands – heights that can only be scaled by the most musical of performers.

Variationen auf das klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste ding etc: etc: Thus did Mozart himself describe the *Eight Variations in F major*, KV 613, in his catalogue of works. The variations were written in Vienna in March-April 1791, only about six months before the composer’s death. The first edition was issued almost immediately – in June – by Artaria. This is Mozart’s last work for the piano, and it was composed while he was working on *The Magic Flute*. The opera and variations have a common denominator in the person of Emanuel Schikaneder. He had written the librettos not only of *The Magic Flute* but also of the musical play *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton*, from which the theme (a song for bass voice) was taken. The play’s music was written by two relatively insignificant composers who were friends of Mozart, Benedikt Schack and Franz Xaver Gerl. Those who are aware that a vocal quartet sang parts of Mozart’s *Requiem* at the composer’s bedside just hours before he died may be interested to know that

Schack and Gerl were two of the singers. Moreover Schack, an excellent tenor and also a flautist, sang the first ever Tamino at the première of *The Magic Flute*, and was probably one of the very few performers to play the flute himself. Gerl played the first ever Sarastro. (Schikaneder appeared as Papageno.)

The jolly, down-to-earth atmosphere of the musical play can also be discerned in Mozart’s variations, and in his famous biography of Mozart Georges de Saint-Foix points out that virtuosity has here given way to ‘a wonderful unity of all the parts: the entire melodic line stretches out through all the variations, with the result that they somehow succeed each other in an organic manner.’

It was long believed that the *Four Praeambula in C major*, KV 284a, were lost. On the other hand, a manuscript (now in New York) did exist for Mozart’s KV 395 in C major – a work without title. This work was formerly known as ‘Little C major Fantasy’, and towards the middle of the twentieth century it started to be called ‘Capriccio’. Not until the work’s appearance in the Neue Mozartausgabe – the relevant volume of which was published in 1982 – did Wolfgang Plath prove that the two pieces are identical. In a letter from September 1777 Nannerl asked her brother, who was then in Munich, for a ‘short preambolum’ to assist her in her studies, and within a month he had fulfilled her request. The term ‘Praeambulum’ sometimes – as in this case – corresponds to the more modern term ‘Prelude’. Nannerl had asked for a modulating prelude, and had even specified the direction of the modulation (from C major to B flat major), but Mozart only granted this wish in the third movement. The other movements more closely resemble a capriccio in character.

The *Prelude and Fugue in C major*, KV 394 (383a), written in Vienna in April 1782, is another example of the works that Mozart wrote as some kind of ‘by-products’ of his studies of earlier composers. Experts such as Siegbert Rampe claim to discern traits of J.S. and C.P.E. Bach in the *Prelude*, whilst the *Fugue*

is principally reminiscent of Handel. The manuscript of the *Fugue* is now in the National Library in Paris; it is not known whether or not the original manuscript of the *Prelude* still exists.

As mentioned above, it was once accepted wisdom among musicologists that several of Mozart's sets of variations were composed in Paris during the summer of 1778. More recent research has shown, however, that some of this music was after all not written 'in the tragic summer of 1778' (Einstein). In the case of the *Twelve Variations in E flat major* on 'Je suis Lindor', KV 354 (299a), however, the traditional dating is in fact correct. This work is often regarded as one of Mozart's most difficult sets of variations, and he certainly intended it for use in his own concerts. From a compositional point of view, too, the work is remarkable: Rampe points out the inclusion of an *Adagio* variation as well as a *minore* variation, the changes of time signature and also the fact that the work ends with an exact repetition of the theme. The theme was taken from Beaumarchais' very successful *Barber of Seville*, a play which was then only three years old, in a nowadays almost wholly forgotten musical setting by Antoine Laurent Baudron.

The *Gigue in G major*, KV 574, although written much later (in Leipzig in May 1789), is to some extent the result of Mozart's studies of earlier composers; otherwise he would hardly have chosen a form regarded by most composers of his own era as an outdated, old-fashioned dance. If we bear in mind where it was written, however – the city of the old Cantor of St. Thomas's – his choice becomes easier to understand, and if we also consider that Mozart dedicated the piece to a friend of his, the Leipzig court organist Engel, it might not be too fanciful to assume that the two men had discussed older music, whereupon Mozart composed this *gigue* – which moreover contains a quotation from a *gigue* by George Frideric Handel. The manuscript, which has been lost since 1945, was previously kept in Magdeburg, and concluded with the words 'As a

sign of true, genuine friendship and brotherly affection, Wolfgang Amadè Mozart mp' ('mp' means 'manu propria', i.e. 'in his own hand'). This spirited piece is full of witty references to the character of music in the Baroque period.

A piece which appears in Mozart's catalogue of works as *Ein Adagio für das klavier allein, in H-mol*, and which was completed in Vienna on 19th March 1788, is 'officially' known today as *Adagio in B minor*, KV 540. The manuscript is now in Stockholm. The reason for the *Adagio's* composition cannot be ascertained with certainty. Various theories have been proposed – for example that the piece was used as partial payment of Mozart's debts to the Viennese publishing house of Hoffmeister. Whatever the story behind the piece may have been, Paumgartner astutely characterizes the work as 'a short, full *Adagio* which, by the subjective intensity of its expression although not in its external form, resembles a fantasy.'

In Potsdam, a place with which he was unfamiliar, on 29th April 1789, Mozart completed a piece which has since been known unofficially as the 'Dupont Variations'. In his catalogue of works he entered its name as *Six Variations for Piano Solo on a Minuet by Dupont*: the Köchel number is 573. The minuet in question comes from a sonata for cello and basso continuo that had recently been published by Jean-Pierre Dupont the elder (1741-1818). No manuscript exists, but we are faced with an intriguing puzzle. Mozart speaks of six variations, but in the editions so far published – including the *Neue Mozart-Ausgabe* – there are nine! A newspaper advertisement from 1791 confirms Mozart's claim, but since the appearance of the first edition (from Hummel in Berlin and Amsterdam, also in 1791) nine variations have been present. The explanation must be that Mozart decided to add further variations after entering the piece in his catalogue of works – perhaps in the belief that six variations were too few for publication. It is impossible to tell which are the three 'new' variations, but this would in any case be purely of academic

interest. As Rampe emphasizes, Hummel's first printing was ignored by all subsequent editions; until recently it was believed that the first edition was published by Artaria in 1792.

Posterity has conferred an unjustifiably bad reputation upon Antonio Salieri. He is censured not only for being a bad composer and for his envy of Mozart but, to crown it all, he has been accused of murdering his rival – even in recent years, the film *Amadeus* has painted a scandalously black picture of him. In fact Salieri was an outstanding composer whose works were played all over Europe, and also a sought-after teacher whose pupils included Ludwig van Beethoven, Hummel, Liszt and Schubert. His alleged jealousy towards Mozart was not strong enough to prevent him from conducting one of Mozart's last symphonies (probably the *G minor Symphony*, KV 550) in Vienna in 1791 with an orchestra of no less than 180 players. In 1772 his opera *La fiera di Venezia* (*The Proud Lady of Venice*) was premiered at the Burgtheater in Vienna, and it was from the finale of the second act of this opera that Mozart derived the theme of his *Six Variations in G major*, KV 180 (173c), generally known as 'Salieri Variations'. The text of the passage in question begins *Mio caro Adone*, although this is admittedly of little significance because Mozart quotes one of the *ripieno* violin lines rather than any of the vocal parts. He probably composed the variations in 1773 in Vienna, where he stayed with his father for several months and became acquainted with Salieri: Mozart was then just 17, Salieri only 23 years old. The variations were printed by Heina in Paris in 1778, together with KV 179 and 354.

The *Nine Variations in C major*, KV 264 (315d), are known by the nickname 'Lison dormait'. It would seem highly likely that they were composed in Paris in the summer or early autumn of 1778; in August he had attended a performance of the opera *Julie* by the very successful – though nowadays virtually forgotten – composer Nicolas Dezède. No manuscript exists of this extremely demanding piece, and we do not even know

for sure where the first edition was published! 'Lison dormait' was the title of an arietta from the second act of this opera.

The *Five Variations (Fragment) in F major*, KV 54/Anh. 138a (third movement of KV 547a), are – as the title indicates – by no means a straightforward case, but one which is elegantly explained by Bernhard Paumgartner: KV 547 is the last of Mozart's violin sonatas, written in June 1788, of which Paumgartner says that 'the concluding *Andante* variations [display] a mature command of this artistic genre in a concise format'. He goes on to explain: 'Mozart also arranged the *Allegro* and *Andante con Variazioni* for piano solo (K. Anh. 135 and 138a). The rondo of this new sonata (K. 547a), thus expanded to encompass three movements, is the rondo from the *Piano Sonata in C major*, (K. 547 [sic!; surely 545 is intended]), transposed to F major and arranged by Mozart himself.' It is unclear what the proper name of the piece should be, because the manuscript, now in Berlin, is untitled. The violin version was completed on 10th July 1788, and the present version thus came later. By following various cuts indicated by Mozart and various additions in the *Neue Mozart-Ausgabe* in connection with arranging the violin and piano version for piano alone, the present version emerged – although, for safety, we should point out that it cannot be guaranteed that it corresponds to Mozart's intentions. Admittedly a manuscript exists in Berlin, but it breaks off before the end of the fifth variation. Rampe takes the view that the theme is of Mozart's own invention and that he wrote various versions of the piece for teaching purposes.

Mozart wrote the *Seven Variations in D major*, KV 25, which bear the subtitle 'Willem von Nassau' (after the title of the song that serves as its theme) shortly after his tenth birthday in 1766 in Amsterdam, where his family was staying for a while in the course of a long European tour. His father Leopold remarked that the theme was a melody 'sung, blown and whistled by all and sundry in Holland'. This charming piece does

without the virtuosity found in many of Mozart's later sets of variations, and is thus within the reach of less proficient pianists.

The 'Sarti Variations' are often discussed, and at length, but the same does not apply to the *Two Variations (Fragment) in A major*, KV 460 (454a) heard on this CD, the authenticity of which is proved by the manuscript, now in Basel. The fame of the composer Giuseppe Sarti spread throughout Europe, as far as St. Petersburg, and Mozart had met him in Vienna in 1784, when Sarti was *en route* from Italy to Russia. On this occasion he also improvised 'variations on one of his arias [...], which gave him much pleasure'. The fragment is evidently the beginning of a transcription of this improvisation, the theme of which derives from Sarti's opera *Fra i due litiganti il terzo gode*; the theme is also quoted in the famous 'banquet music' in *Don Giovanni*. A further set of eight variations exists, based on a slightly altered version of the same theme; it was published by Artaria in 1803 as a work by Mozart (!), but is generally assumed to be a composition by Sarti (!). It is now debatable which of the two was the real composer, or indeed if the piece is a result of a collaboration between the two.

The *Rondo in D major*, KV 485, is an extremely popular piece, and it therefore seems strange that Mozart did not include it in his thematic catalogue. Alfred Einstein takes the view that this may be because the *Rondo* imitates Bach – indeed two Bachs: the first bars of the theme are an exact quotation from Johann Christian Bach's *Quintet in D major*, Op. 11 No. 6, whilst the compositional style is strongly reminiscent of Carl Philipp Emanuel Bach; Einstein sees this as a tribute to the two composers. The manuscript, now in New York, reveals in Mozart's own handwriting that the *Rondo* was completed in Vienna on 10th January 1786, sixteen days before Mozart's thirtieth birthday. He also wrote a dedication in pencil, but later erased it (it is now only partially legible), to a Miss 'Charlotte von Wü...'. This opens the door to all manner of speculation, but

surely the science applied to modern criminal investigations should be able to decipher the original wording? Mozart had used this theme in almost exactly the same form just three months previously, in the finale of his *Piano Quintet in G minor*, KV 478, a mere five weeks after completing *The Marriage of Figaro*. As the title in the original edition (now lost) was *Rondo très facile (Very Easy Rondo)*, we may assume that the piece was intended for piano students of modest technical standard – why not, indeed, for Miss Charlotte?

© Julius Wender 1997/1998

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 was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory with Jan Wijn. He continued his studies with John Bingham in London and with Rudolf Serkin in the USA. In 1984 he was awarded the Netherlands Music Prize. Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras throughout the world under such distinguished conductors as Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen and many others. Ronald Brautigam tours widely as a recitalist and chamber musician, regularly partnering the violinist Isabelle van Keulen. In recent years he has also developed a reputation as a leading exponent of the fortepiano with a particular interest in Mozart's music for the instrument.

„Mozart war, wir wissen es, ein großer Klavierspieler, einer der größten Klavierspieler seiner Zeit, wenn auch keiner der Virtuosen im Sinn der nachfolgenden Generation, deren Anfänge er in Clementi noch erlebt und – abgelehnt hat.“

So schrieb Albert Einsteins Cousin, der legendäre Mozartforscher Alfred Einstein, in seiner klassischen Mozartbiographie, und durch ein Zitat von Mozart selbst belegt er, was dieser bei Clementi zu kritisieren hatte, „übrigens hat er um keinen kreutzer geschmack noch empfindung. – ein bloßer Mechaniker...“. Wie ein Zeitgenosse Mozarts seine Fähigkeiten als Klavierspieler einschätzte, werden wir gleich sehen, und wir sollten uns dabei vergegenwärtigen, daß wir in der heutigen Zeit diese Seite seines musikalischen Genies zu übersehen tendieren.

Der angesehene Musiker und Musikgelehrte Ernst Ludwig Gerber schrieb 1790 über Mozart, noch vor dessen Tod, in seinem *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler*: „Daß er noch immer unter unsere itzt lebenden besten und fertigesten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Hier bestätigt ein Augen- und Ohrenzeuge, daß die klavierspielerische Karriere, die Mozart als sechsjähriges Wunderkind begann, außergewöhnlich war.

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 Kla-

vierparts 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 Klaviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, daß diese Praxis offenbar auf 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 „Clavecine 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.

Bereits hinsichtlich der ersten Klaviersonaten (KV 279-84, BIS-CD-835-836) 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).

Mozarts Schaffen für Soloklavier umfaßt aber nicht nur Sonaten. Beispielsweise darf sein Beitrag zur Gattung der Klaviervariationen nicht unterschätzt werden – sie geraten nur allzu leicht in den Schatten der Sonaten. Siegbert Rampe unterstreicht, daß seine Werke auf diesem Gebiet „zu den meistgespielten Kompositionen der Clavierliteratur überhaupt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zählen“. Nicht nur komponierte er weitaus mehr Variationen als die meisten anderen Klavierkomponisten (15 Werke), sondern er baute auch die Form wesentlich aus. Aus alten Zeiten blieb noch die Art des Themas, das selten eine eigens komponierte Originalmelodie war, eher ein Volkslied oder eine beliebte Opernmelodie. Die Anzahl der Variationen pro Werk beträgt bei ihm bis zu einem Dutzend. Dies war für die Zeit der Wiener Klassik eine relativ hohe Zahl (um die dreißig Variationen zu komponieren, wie J.S. Bach in den *Goldbergvariationen*, war nicht mehr Usus), und Mozarts Anlage dieser Kompositionen wurde vielleicht durch Haydn angeregt, der um 1765-74 zwei Variationswerke komponiert hatte, von denen das eine ganze 20 Variationen umfaßte, erst im Druck auf 12 beschränkt. Mozarts rein technische Anlage ist einfach: die harmonische Grundlage bleibt prinzipiell gleich, die Melodien werden variiert.

Lange glaubte man, daß mehrere der Mozartschen Variationen „im tragischen Sommer 1778“ in Paris geschrieben wurden; der zitierte Ausdruck stammt von Einstein und bezieht sich wohl vor allem auf den Tod der Mutter ferne der Heimat, aber auch auf Mozarts Erfolglosigkeit in der französischen Hauptstadt. Bernhard Paumgartner präzisiert in seiner Mozartbiographie: „Vier brillante Klaviervariationen über französische Chansons (K. 264, 265, 353 und 354) sind ersichtlich dem leichten Geschmack der Pariser Salons aufgeop-

fert“. Hier fällt nicht die zeitliche Bestimmung so sehr auf wie der ausgesprochen gehässige Ton, der in den folgenden Sätzen unerklärlicherweise noch verschärft wird. Nun erweist aber die jüngste Forschung, daß sich diese beiden legendären Mozartspezialisten in der zeitlichen Bestimmung irrten. Wolfgang Plath, der sich eingehend mit der Chronologie Mozartscher Werke beschäftigte, will hinsichtlich der *12 Variationen in C-Dur über „Ah! vous dirai-je, Maman“* KV 265 (300e) festgestellt haben, daß diese wohl meistgeliebten Variationen Mozarts frühestens 1780 komponiert wurden, eher noch 1781/82 in Wien, im Zusammenhang mit den beiden Variationszyklen KV 352 und KV 353 (siehe unten).

Das in Augsburg befindliche Autograph ist fragmentarisch: es fehlen die Variationen Nr. 8 und 11. In der Erstausgabe bei Torricella in Wien 1785 wird der Komponist als A.W. (!) Mozart angegeben, während der Titel des Liedes nicht erwähnt wird; dieser scheint bei Artarias Ausgabe 1787 auf. Am Schwierigkeitsgrad des Klaviersatzes ist zu erkennen, daß die Variationen für einen recht fortgeschrittenen Klavierspieler geschrieben wurden, oder vielmehr eine Klavierspielerin, deren Identität in der Widmung enthüllt wird: Josepha Barbara von Auernhammer. In einem Brief formulierte Mozart derb seine Meinung über die Qualitäten dieser Schülerin, nämlich daß „die freulle ist ein scheusal! – spielt aber zum entzücken“. Bald änderte er aber seine Meinung über „die freulle“, und sie sollten auf vielfältige Weise zusammenarbeiten; unter anderem konzertierten sie an zwei Klavieren, und Josepha spielte eine bis heute kaum beachtete Rolle in der Entstehungsgeschichte zahlreicher Werke von Mozart, indem sie sich als hochmusikalische und gewissenhafte Notensteherin (!) beim Artariaverlag betätigte. Die Zuverlässigkeit der von ihr gestochenen Erstausgaben ist außerordentlich, hatte sie ja jederzeit die Möglichkeit etwaige Probleme mit dem Komponisten zu besprechen. Mit den technischen Aspekten des Komponierens war sie auch bestens vertraut, denn sie kompo-

nierte auch selbst. Sie stach vermutlich u.a. die Erstausgaben von KV 353 und KV 398.

Die **8 Variationen in G-Dur** KV 24 (=Anh. 208) sind, wie aus der Köchelnummer ersichtlich, wesentlich früheren Datums. Mozart schrieb sie ziemlich genau zu seinem zehnten Geburtstag im Januar 1766 in Den Haag über das Lied *Laat ons Juichen, Batavieren!*; der Anlaß zum Jauchzen war die baldige Installation seiner Hoheit Wilhelms von Oranien als Erbstatthalter der Vereinigten Niederlande. Dies ist sein erstes überliefertes Werk dieser Gattung, aber er hatte sicher häufig Variationen gespielt, nur: „Für Mozart ist es vorläufig nicht notwendig, Klaviersonaten oder Variationen niederzuschreiben, da er sie improvisiert... So sind die Variationen KV 24... nichts anderes als veröffentlichte Dokumente der Improvisation des Wunderkindes“. (Einstein) Das Werk wurde im März desselben Jahres in Amsterdam gedruckt.

Mit den **12 Variationen in B-Dur** KV 500 begeben wir uns wieder in die 1780er Jahre, und zwar nach Wien 1786. Das Werk ist rätselhaft. Kein Autograph liegt vor, und einige Jahre nach Mozarts Tod behauptete seine Witwe Constanze, die Erstausgabe sei beim Wiener Verlag Hoffmeister erschienen – aber bis heute fand niemand ein Exemplar dieses angeblichen Druckes. Man weiß auch nicht, woher das achttaktige Thema stammt (vielleicht ein Tanz?), nur daß Mozart die Variationen am 12. September vollendete. Die erste uns bekannte Ausgabe wurde nach Mozarts Tod, 1793, gedruckt.

Die **12 Variationen in Es-Dur** KV 353 (300f) gehören zu jenen Werken, die anscheinend von Joseph von Auernhammer gestochen wurden, jedenfalls erschien der Erstdruck 1786 bei Artaria. Dies ist auch eines der Werke, von denen die Experten früher glaubten, sie seien 1778 in Paris komponiert worden; heute sagt man Wien 1781/82. Vom Autograph sind nur sechs Variationen erhalten (in London bzw. Paris). Das Thema entstammt einem Lied mit dem Titel *La belle Française*, das bereits zu Mozarts Zeiten ziemlich alt gewesen sein dürfte; es gehörte zur Gattung des französischen Vaude-

villes, und er hatte es, zusammen mit vielen anderen, bei seinem Besuch in der französischen Hauptstadt 1778 kennengelernt. Er soll das Werk 1789 im Leipziger Gewandhaus auf einem Pianoforte gespielt haben.

Der Italiener Giovanni Paisiello (1740-1816) war 1776-84 als Hofkomponist in St. Petersburg tätig, wo er nicht weniger als zehn Opern komponierte. Der dort uraufgeführte *Barbier von Sevilla* (1782, 34 Jahre vor Rossini) ist wohl sein heute am besten bekanntes Werk. 1779 wurde im Zarenpalast (jetzt als Eremitage bekannt) die komische Oper *Gli astrologi immaginari* (Die eingebildeten Astrologen) uraufgeführt, in der ein gewisser Giulino eine Arie singt: „Salve tu Domine, Argatifontidas tibi salutem mittit per me“, etwa „Ich grüße Dich, Herr, Argatifontidas läßt Dich durch mich grüßen“ (Gott verstand nämlich damals kein Italienisch, nur Latein). Die Oper wurde am 22. Mai 1781 erstmals in Wien aufgeführt, und Mozart nahm die betreffende Arie als Thema für seine **6 Variationen in F-Dur** KV 398 (416e), „Paisiello-Variationen“, deren improvisierte Uraufführung im März 1783 im Wiener Burgtheater stattfand, niedergeschrieben wurden sie später. Das Autograph ist aber verschollen, und die beiden vorhandenen Handschriften sind nicht von Mozart selbst. 1786 erschienen die Variationen bei Artaria, wie das vorige Werk vermutlich von Joseph von Auernhammer gestochen. Einige Forscher behaupten zwar, daß die allererste Ausgabe von Torricella gedruckt worden war, aber Artarias Druck scheint zuverlässig zu sein. Die hohen technischen Anforderungen zeugen davon, daß dies kein pädagogisches Werk ist. Eher, so meinen die Experten, wollte Mozart auf diese Weise die fortgeschrittenen Eigenschaften des Instruments beim Konzert im Burgtheater, vermutlich seines eigenen Hammerflügels, vorführen.

Praeludium (Modulation F-e) KV⁶ deest – diese Komposition hat, wie man sieht, eine ungewöhnliche Bezeichnung, die folgendermaßen zu erklären ist. Die Zahl 6 nach „KV“ ist nicht als „Köchelverzeichnis Nr. 6“ zu verstehen, sondern als „Köchelverzeichnis

sechste Auflage“, und „deest“ ist Lateinisch für „fehlt“. Mit anderen Worten wußte man zwar beim Erscheinen dieser Auflage 1964 von der Existenz der Komposition, aber sie galt als verschollen. Erst 1977 wurde das in der Budapester Nationalbibliothek befindliche Autograph veröffentlicht, das wohl aufgrund seiner Unscheinbarkeit übersehen worden war: ein einziges Blatt mit einer freien, von F-Dur nach e-moll modulierenden Fantasie, nach der damals von C.Ph.E. Bach gepflegten Art ohne Taktstriche, vielleicht als Modell für Mozarts Schwester Nannerl komponiert, vermutlich in Salzburg 1776/77.

Das **Rondo in a-moll** KV 511 datiert vom 11. März 1787, wie dem in schweizerischem Privatbesitz befindlichen Autograph zu entnehmen ist. Es entstand gleich nach Mozarts Rückkehr nach Wien von Prag, wo er unter anderem den glänzenden Erfolg seines *Figaro* erlebt und die *Prager Symphonie* zur Uraufführung gebracht hatte. Daß das Werk gewisse Ähnlichkeiten mit dem zweiten Satz dieser Symphonie aufweist, ist somit verständlich. Daß das Rondo in einem Abonnementheft des Hoffmeister-Verlages vom August 1786 (!) erschien, darf keinen Zweifel am genannten Datum aufkommen lassen, denn das betreffende Heft war schwerstens verspätet. Es wird angenommen, daß die Entstehung des Rondos auf ein Darlehen zurückzuführen sei, das Mozart vom Verleger Hoffmeister erhalten hatte, und das er auf diese Weise zum Teil zurückzahlte. Es gibt auch zwei andere Theorien (keine schließt die anderen aus), laut denen dieses Werk mit den Rondos KV 485 und 494 einen Zyklus bilden sollte, bzw. daß es als Übungsstück für die Klavierschülerin Franziska von Jacquin geschrieben wurde. Es sollte dabei aber betont werden, daß diese eine seiner besten Schülerinnen war, sonst hätte sie wohl kaum das Werk beherrschen können, dessen erhebliche Schwierigkeiten vor allem auf der ausdrucksmäßigen Ebene zu finden sind: kein Rondo im Sinne des fröhlichen Finales einer Klaviersonate, sondern eine eigenständige Form, nunmehr voll musikalischer Dramatik.

Die **10 Variationen in G-Dur** KV 455 sind als

„Gluck-Variationen“ bekannt und werden häufig auch „Unser dummer Pöbel“ genannt, nach dem Textanfang der Themavorlage. Auf Französisch lautet dieser „Les hommes pieusement pour gascons nous prennent“; es handelt sich um eine Arie aus der 1764 in Wien uraufgeführten komischen Oper *La Rencontre imprévue* (*Die Pilgrime von Mekka*). Ein Wort zur Zweisprachigkeit: Zu jener Zeit pflegte der österreichische Hof gute Verbindungen mit Frankreich, und man wollte in Wien gerne das französische Singspiel Vaudeville kennenlernen. Um diesem Wunsch nachzukommen, komponierte Gluck einige Werke in dem Stil, den er in Paris erlebt hatte. – Die Uraufführung der Oper hatte im Burgtheater stattgefunden, und 19 Jahre später, 1783, improvisierte Mozart im selben Lokal seine Variationen, vermutlich in Anwesenheit Glucks (!), in welchem Zusammenhang er eine inzwischen verschollene aber als Photokopie noch vorliegende Fassung niederschrieb. Diese Fassung war ohnehin nicht komplett, und man verwendet allgemein jene Fassung, die Mozart am 25. August 1784 vollendete, und die für Unterrichtszwecke gedacht war.

Erstaunlich wenig bekannt sind jene Kompositionen, die Mozart gewissermaßen als „Nebenprodukte“ seines Studiums älterer Kollegen schrieb. Wenn er etwa Bach oder Händel kennenlernen wollte, begnügte er sich nicht mit dem Durchsehen und -spielen ihrer Partituren, sondern er machte auch eigene Kompositionsversuche in ihrem Stil. Seine Gewissenhaftigkeit widerlegt das heute allzu oft verbreitete Bild eines bohemischen, gar unverantwortlichen Lebemanns. Vielmehr zeigt uns eine Komposition wie die vermutlich 1782 entstandene *Ouverture* KV 399 (385j) in ihrer Schlichtheit, und obwohl sie nur ein Fragment ist, was für eine Arbeit der bereits arriwierte und vielbeschäftigte Komponist in etwas zu investieren bereit war, das viele seiner Zeitgenossen als altmodischen Kram bezeichnet hätten. Die Vermutung ist kaum übertrieben, daß er sie selbst als Fortbildung betrachtete. Es war Baron Gottfried van Swieten, der ihm die Gelegenheit zum er-

wählten Studium bereitete, indem er, der leidenschaftliche Amateurmusiker und -komponist, Mozart Zugang zu seiner Privatbibliothek gewährte, wo Partituren vieler wichtiger damaliger und früherer Komponisten vorlagen, darunter Werke von Bach und Händel, die Mozart sogar mit nach Hause nehmen durfte. – Die vorliegende *Ouverture* wird häufig „Suite“ genannt, aber dieser Titel wurde nachträglich hinzugefügt. Dazu darf bemerkt werden, daß diese Bezeichnung erst im 18. Jahrhundert allgemein gebräuchlich wurde. Früher hatte man sowohl den ersten Satz als auch die Gesamtheit einer Suite als „Ouverture“ bezeichnet; so nannte Bach die von uns als Orchestersuiten bekannten Werke. Mozart hielt sich also an die alte Nomenklatur und hätte wohl ein komplettes Werk dieser Art geschrieben, falls er nicht aus einem uns unbekanntem Grunde unterbrochen worden wäre. Es liegen vor: die *Ouverture*, die Tänze *Allemande*, *Courante*, und der Beginn einer *Sarabande*. Das Werk kann als freie Nachbildung des Klavierstiles von Bach und Händel bezeichnet werden, wobei der auffallendste Unterschied im harmonischen Bereich zu finden ist. Bei der „Suite“ des Barocks wurden sämtliche Sätze (bis auf einen allfälligen Mollsatz) in derselben Tonart geschrieben, aber Mozart leistet sich hier die Freiheit, die Sätze, der Reihe nach, in C-Dur, c-moll, Es-Dur und g-moll zu komponieren.

Während der Turbulenz im Zusammenhang mit dem Kriegsende 1945 kassierte offensichtlich jemand kurzerhand aus der Bibliothek der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg das Original der *Marche funebre* c-moll KV 453a, das seither verschollen ist. Es gibt aber Photokopien des für Mozarts Schülerin Barbara von Ployer spätestens um 1784 geschriebenen Stücks, das im Titel den Zusatz „del Sig.^r Maestro Contrapunto“ trägt; es ist also ein Trauermarsch für den höchst unwirklichen Maestro Kontrapunkt. Ironie und Humor verbergen sich in dieser Musik, wo man jegliche Art von Kontrapunkt vergeblich sucht, dafür aber ein Epitaph von übertriebener Aufgeblasenheit findet.

Der ursprünglich aus Belgien stammende franzö-

sische Komponist André Grétry (1741-1813) ging in die Musikgeschichte als großer Neuerer der französischen Oper ein, besonders was das Gebiet des Singspiels betrifft, das er erfolgreich vom älteren Vaudeville löste. Er schrieb mehr als vierzig Bühnenwerke, darunter die *Opéra-Comique Les mariages samnites (Die samnitisches Hochzeit, 1776)*, die vielleicht nicht an erster Stelle seines Schaffens einzustufen ist, aber trotzdem das Material für Mozarts *8 Variationen in F-Dur KV 352 (374c)* lieferte; um genauer zu sein, ging es dabei um einen marschhaften Chor der jungen Mädchen, die den Gott der Liebe anrufen. Das Autograph ist verschollen, aber dies dürfte Mozarts erste Klavierkomposition nach der Übersiedlung nach Wien gewesen sein, 1781 für seine Schülerin Marie Karoline Gräfin Thiennes de Rumbekke geschrieben. Mozart hatte vermutlich das Thema 1778 in Paris kennengelernt, und laut Rampe gibt es Anzeichen dafür, daß er es aus dem Gedächtnis niederschrieb. Eindeutig ist, daß das als „Grétry-Variationen“ bekannte Werk technisch weniger anspruchsvoll ist, als die meisten Variationen Mozarts. Deswegen darf man vermuten, daß es sich um ein Übungswerk für seine 26-jährige Schülerin handelte.

Ein absolutes Lieblingswerk des Klavierspielers Mozart, zumindest unter den Variationen, waren die *12 Variationen in C-Dur KV 179 (189a)* „Fischer-Variationen“. Sie wurden wesentlich früher komponiert als die „Grétry-Variationen“, vermutlich im Sommer 1774 in Salzburg. Besagter Fischer, mit Vornamen Johann Christian (1733-1800), ist heute kaum mehr als Komponist bekannt, war aber ein berühmter Obenvirtuose deutscher Herkunft, der in London lebte und dort auch als Komponist tätig war. Mozart hatte ihn bereits als Neunjähriger in Holland kennengelernt, und wenige Jahre danach, 1768, komponierte Fischer sein *Favourite Concerto No.1 for the Hoboy or German Flute with Instrumental Parts*, dessen Finale das Thema entnommen wurde. Auch bei diesem Werk ist das Autograph verschollen, und die Erstaussgabe erschien 1778 in Paris zusammen mit KV 180 und 354. Am 1. Mai 1778

schrieb Mozart aus Paris an seinen Vater: „Endlich [...] spielte ich, auf den miserablen Elenden Pianoforte [...] die fischerischen Variationen“, und in der Tat trug er sie so häufig vor wie nur wenige andere Stücke. Sie sind keine Schülerstücke, sondern gehören zu seinen anspruchsvollsten, schwierigsten und elegantesten Variationen.

Um so seltener – vielleicht nur ein einziges Mal – spielte Mozart das um acht Jahre früher, 1766, entstandene *Clavierstück in F-Dur* KV 33B, das der Zehnjährige in Zürich auf die Rückseite eines Sitzungsprotokolls des dortigen Musikkollegiums (!) gekritzelt hatte, und das in moderner Zeit erst 1942 aufgefunden wurde; heute befindet sich das originelle Autograph in der Zürcher Zentralbibliothek. Die Vorderseite des Protokolls ist eine Einladung zu zwei Konzerten der Wunderkinder Mozart, und es ist anzunehmen, daß Mozart die Melodie bei dem damaligen Konzert vortrug.

Was das *Fantasie-Fragment in d-moll* KV 397 (385g) betrifft, mußte sich ein seriöser Kommentator eigentlich davon abhalten, nähere Details anzugeben – so rätselhaft ist nämlich das Stück und dessen Geschichte. Einstein meint, es sei „in der ersten Wiener Zeit entstanden“, andere Datierungen besagen 1782 oder 1786-88, das Autograph ist verschollen, die Erstausgabe (unvollendet) erschien posthum 1804 in Wien, die bald darauf erfolgte nächste Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig war vermutlich von August Eberhard Müller vollendet worden, dem bekannten Lektor dieses Verlages, der auch im selben Jahr Thomaskantor werden sollte. Fest steht lediglich, daß sich das Werk einer recht großen Beliebtheit erfreuen kann, nicht zuletzt weil seine technische Anspruchsvollheit mäßig ist: sie wird allerdings mit einem ungewöhnlichen musikalischen Gehalt kombiniert, dessen höchste Stufe zu erklimmen nur einem sehr musikalischen Menschen vorbehalten ist.

Variationen auf das Klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste Ding etc. etc.: So bezeichnete Mozart selbst in seinem Werkverzeichnis die **8 Varia-**

tionen in F-Dur KV 613, die in Wien im März-April 1791, also nur etwas über ein halbes Jahr vor seinem Tod, entstanden. Der Erstdruck wurde fast unmittelbar, im Juni, von Artaria besorgt. Dies ist Mozarts letztes Klavierwerk, und es entstand während der Arbeit an der *Zauberflöte*. Die Oper und die Variationen haben einen gemeinsamen Nenner in der Gestalt des Emanuel Schikaneder. Dieser hatte nicht nur das Libretto der *Zauberflöte* geschrieben, sondern auch jenes des Singspiels *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton*, dem das Thema, ein von einem Baß gezungenes Lied, entnommen wurde. Für die Musik zeichneten die beiden mit Mozart befreundeten, relativ unbedeutenden Komponisten Benedikt Schack und Franz Xaver Gerl verantwortlich. Wer sich daran erinnert, daß ein Gesangsquartett an Mozarts Bett, wenige Stunden vor seinem Tod, Teile seines *Requiem*s sang, mag Interesse daran haben, daß diese beiden Komponisten damals zwei der Sänger waren. Bei der Premiere der *Zauberflöte* gestaltete übrigens Schack, ein ausgezeichnete(r) Tenor und zugleich Flötist, der Welt ersten Tamino, dazu einen der vermutlich sehr wenigen, die selbst die Flöte spielten, während Gerl als erster Sarastro erschien. (Schikaneder trat als Papageno auf.)

Die gutmütig derbe Stimmung des Singspiels färbt auch Mozarts Variationen, und in seiner berühmten Mozartbiographie weist Georges de Saint-Foix darauf hin, daß hier die Virtuosität verschwunden ist, um Platz zu bereiten „für eine wunderbare Einheit aller Teile: die ganze Melodielinie erstreckt sich über sämtliche Variationen, mit dem Ergebnis, daß sie sich irgendwie organisch ablösen, eine nach der anderen.“

Lange glaubte man, daß die **4 Praeambula in C-Dur** KV 284a verschollen waren. Von Mozarts KV 395 in C-Dur lag hingegen ein Autograph vor (heute in New York befindlich), das allerdings titellos ist. Früher bezeichnete man dieses Werk als „kleine C-Dur-Fantasie“, und gegen Mitte des 20. Jahrhunderts ging man dazu über, von einem „Capriccio“ zu sprechen. Erst in dem 1982 erschienenen entsprechenden Band der Neuen

Mozartausgabe konnte Wolfgang Plath nachweisen, daß die beiden Werke identisch sind. Im September 1777 bat Nannerl in einem Brief ihren damals in München weilenden Bruder um ein „kurz preambolum“, das ihr zum Studium dienen sollte, und er kam ihrem Wunsche innerhalb eines Monats nach. „Praeebulum“ deckt sich manchmal, so auch hier, mit der moderneren Bezeichnung „Präludium“. Nannerl hatte ein modulierendes Präludium gewünscht, und sie hatte sogar angeben, wonach die Modulation führen sollte (von C-Dur nach B-Dur), aber diesem Wunsch entsprach Mozart nur im dritten Satz. Die übrigen Sätze kommen dem Charakter eines Capriccios eher nahe.

Das im April 1782 in Wien entstandene *Praeludium & Fuge in C-Dur* KV 394 (383a) ist ein weiteres Beispiel jener Werke, die Mozart als eine Art „Nebenprodukt“ seiner Studien älterer Komponisten schrieb. Hier wollen Experten wie Siegbert Rampe im Präludium Züge von J.S. und C.Ph.E. Bach finden, während die Fuge vor allem an Händel angelehnt ist. Das Autograph der Fuge befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek; ob das Original des Präludiums noch existiert ist unbekannt.

Wie erwähnt glaubten die Musikwissenschaftler früher allgemein, mehrere der Mozartschen Variationen für Klavier seien im Sommer 1778 in Paris geschrieben worden. Die Forschung jüngerer Zeit hat aber ergeben, daß diese Musik zum Teil gar nicht „im tragischen Sommer 1778“ (Einstein) geschrieben wurde. Bei den *12 Variationen in Es-Dur* KV 354 (299a) über „Je suis Lindor...“ stimmt allerdings die traditionelle Datierung. Dieses Werk wird häufig als einer der schwierigsten Variationszyklen Mozarts bezeichnet, und diente sicherlich als Musik für seine eigene Konzerttätigkeit. Auch kompositionstechnisch ist das Werk bemerkenswert entwickelt: Rampe weist auf das Vorhandensein einer *Adagio*-Variation und einer *Minore*-Variation (Moll) hin, auf Taktwechsel, sowie darauf, daß das Werk mit einer nahezu notengetreuen Reprise des Themas endet. Das Thema wurde Beaumarchais' damals erst drei Jahre

altem Erfolgsstück *Der Barbier von Sevilla* entnommen, in einer heute kaum mehr bekannten Vertonung durch Antoine Laurent Baudron.

Die *Gigue in G-Dur* KV 574 ist, obwohl viel später entstanden (Mai 1789 in Leipzig), gewissermaßen ein Ergebnis von Mozarts oben erwähnten Studien älterer Meister, sonst hätte er sich kaum dieser Form gewidmet, die für die meisten Musiker seiner Zeit als überholte, altmodische Tanzform dand. Wenn man aber den Entstehungsort betrachtet, die Stadt des alten Thomaskantors, wird die Sache verständlicher, und wenn man noch dazu weiß, daß Mozart das Stück seinem Freund, dem Leipziger Hoforganisten Engel widmete, wäre die Vermutung vielleicht nicht allzu kühn, die beiden Männer hätten die ältere Musik diskutiert, worauf Mozart die Gigue komponierte, übrigens unter Verwendung eines Zitats aus einer Gigue von Georg Friedrich Händel. Das seit 1945 verschollene Autograph befand sich früher in Magdeburg, wo man an dessen Schluß lesen konnte: „Zum Zeichen wahrer, ächter Freundschaft, und br: Liebe, Wolfgang Amadè Mozart mp“ (Letzteres bedeutet „*manu propria*“, also eigenhändig). Ein geistreiches Werk voller witziger Anspielungen auf den Charakter der Musik im Barockzeitalter.

Im Werkverzeichnis steht *Ein Adagio für das Klavier allein, in H-moll*, datiert ist es vom 19. März 1788 in Wien, und der „offizielle“ Titel heute ist *Adagio in h-moll* KV 540. Das Manuskript befindet sich in Stockholm. Für welchen Anlaß das *Adagio* entstand, ist nicht ganz sicher – mehrere Vermutungen wurden gebracht, unter anderem, daß das Stück als Ratenzahlung für Mozarts Schulden beim Wiener Verleger Hoffmeister gedient haben mag. Wie auch die Entstehungsgeschichte gewesen sein mag, charakterisierte Paumgartner das Werk treffend als „kurzes, inhaltreiches *Adagio*, einer Fantasie durch subjektive Intensität des Ausdrucks, nicht etwa in der äußeren Form, nahestehend“.

An einem für ihn ungewöhnlichen Ort, Potsdam, stellte Mozart am 29. April 1789 ein Werk fertig, das

seither inoffiziell als „Duport-Varianten“ bekannt ist. In seinem Werkverzeichnis trug er das Werk als **6 variazioni auf das klavier allein über einen Menuett von Duport** ein; die Köchelnummer ist 573. Das erwähnte Menuett entstammt einer kurz vorher veröffentlichten Sonata für Cello und Generalbaß von Jean-Pierre Duport d.Ä. (1741-1818). Kein Autograph liegt vor, dafür aber ein interessantes Rätsel. Mozart spricht von sechs Variationen, aber in den bisherigen Ausgaben, einschließlich der Neuen Mozart-Ausgabe, gibt es derer neun! In einer Zeitungsannonce 1791 wird Mozarts Angabe bestätigt, aber seit dem Erscheinen der Erstausgabe bei Hummel in Berlin und Amsterdam, ebenfalls 1791, sind neun Variationen bekannt. Die Erklärung ist wohl, daß Mozart sich nach der Eintragung in das Werkverzeichnis für das Hinzufügen weiterer Variationen entschied, vielleicht in der Meinung, sechs Variationen seien für den Druck zu wenig. Welche die drei „neuen“ Variationen sind, läßt sich nicht feststellen, aber es wäre wohl hauptsächlich nur von akademischem Interesse. Wie Rampe betont, blieb Hummels Erstdruck in sämtlichen bisherigen Ausgaben unberücksichtigt, denn man glaubte bis vor wenigen Jahren, der erste Druck sei 1792 bei Artaria erschienen.

Antonio Salieri hat leider in der Nachwelt einen unverdient schlechten Ruf erleiden müssen. Es wurde ihm nicht nur nachgesagt, er sei ein schlechter Komponist gewesen und habe als solcher Mozart beneidet, sondern als Gipfel behauptete man, er hätte seinen Rivalen ermordet, und ein empörend schwarzes Bild von ihm wurde noch in der heutigen Zeit durch den Filmerfolg *Amadeus* gezeichnet. In Wirklichkeit war Salieri ein hervorragender Komponist, der in ganz Europa gespielt wurde, noch dazu ein geschätzter Pädagoge, zu dessen Schülern Ludwig van Beethoven, Hummel, Liszt und Schubert gehörten. Sein angeblicher Neid auf Mozart war nicht ärger, als daß er 1791 eine von dessen letzten Symphonien (vermutlich g-moll KV 550) in Wien mit einem Orchester aus 180 (!) Musikern dirigierte. 1772 wurde im Wiener Burgtheater

seine Oper *La fiera di Venezia* (Die Stölze von Venedig) uraufgeführt, und dem Finale des zweiten Aktes dieser Oper entnahm Mozart das Thema zu seinen **6 Variationen in G-Dur** KV 180 (173c), allgemein „Salieri-Varianten“ genannt. Der Text des betreffenden Abschnittes beginnt *Mio caro Adone*, was allerdings insofern unerheblich ist, als Mozart keine der Singstimmen zitiert, sondern jene einer Ripienvioline. Er schrieb vermutlich die Variationen 1773 in Wien, wo er sich ein paar Monate mit seinem Vater zusammen aufhielt und Salieri kennenlernte, übrigens ein Jungherrentreffen, denn Mozart war 17, Salieri 23 Jahre alt. Die Variationen wurden 1778 zusammen mit KV 179 und 354 bei Heina in Paris gedruckt.

Wolfgang Plath beschäftigte sich eingehend mit der Chronologie Mozartscher Werke und will festgestellt haben, daß nur das erste und letzte Werk der Mozartschen Variationen 1778, also nicht, wie früher angenommen, mehrere der Reihe, tatsächlich in Paris komponiert wurden.. Hinsichtlich des ersteren, der **9 Variationen in C-Dur** KV 264 (315d), die unter dem Kosenamen „Lison dormant“ bekannt sind, fügt er vorsichtshalber sogar ein „vermutlich“ hinzu. Es scheint wohl durchaus anzunehmen zu sein, daß sie dort im Sommer oder Frühherbst 1778 entstanden, nachdem Mozart im August eine Aufführung der Oper *Julie* des höchst erfolgreichen aber heute kaum mehr bekannten Komponisten Nicolas Dezède erlebt hatte. Von diesem überaus virtuoson Werk liegt kein Autograph vor, und man weiß nicht einmal sicher, wann und wo der Erstdruck erschien! „Lison dormant“ war eine Ariette im zweiten Akt dieser Oper.

Die **Fünf Variationen (Fragment) F-Dur** KV 54/Anh. 138a (dritter Satz des KV 547a) sind, wie bereits aus der Bezeichnung ersichtlich, kein einfacher Fall, den aber Bernhard Paumgartner elegant erklärt: KV 547 ist die im Juni 1788 entstandene letzte Violinsonate Mozarts, von der Paumgartner meint, „die abschließenden *Andante*-Varianten [zeigen] die reife Beherrschung dieser Kunstgattung im knapperen Rahmen“. Er sagt

auch: „Mozart hat das *Allegro* und das *Andante con Variazioni* auch für das Klavier allein bearbeitet (K. Anh. 135 u. 138a). Das Rondo dieser dadurch zur Dreisätzigkeit ergänzten neuen Sonate (K. 547a) ist das Rondo der *C-Dur-Klaviersonate* (K. 547 [sic!. muß 545 sein]), von Mozart selbst nach F-Dur transponiert und ausgestaltet.“ Wie man das Werk eigentlich nennen soll, ist unsicher, denn das in Berlin vorliegende Autograph trägt keinen Titel. Die Violinfassung wurde am 10. Juli 1788 vollendet, die vorliegende also später. Durch verschiedenartige Striche Mozarts und Ergänzungen in der Neuen Mozart-Ausgabe durch Einrichtung der Fassung für Violine und Klavier entstand die vorliegende Fassung, bei der vorsichtshalber gesagt werden muß, daß man nicht sicher sagen kann, ob sie mit Mozarts Intentionen ganz übereinstimmt. Es liegt zwar in Berlin ein Autograph vor, das aber vor dem Schluß der fünften Variation abbricht. Rampe meint, Mozart hätte das Thema selbst erfunden und das Werk in seinen verschiedenen Fassungen für Unterrichtszwecke geschrieben.

Mozart schrieb die **7 Variationen in D-Dur** KV 25 mit dem Zusatznamen „Willem von Nassau“ (nach dem Titel des Liedes, das als Thema dient) kurz nach seinem zehnten Geburtstag 1766 in Amsterdam nieder, wo sich die Familie damals im Zuge einer langen Europareise kurz aufhielt. Zum Thema sagte Vater Leopold, es handelte sich um eine Melodie, „die in Holland durch aus von jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird“. Das anmutige Werk entbehrt der Virtuosität mancher späterer Variationen von Mozart und ist somit auch von weniger fortgeschrittenen Pianisten zu bewältigen.

Über die „Sarti-Variationen“ wurde häufig und viel diskutiert, allerdings nicht über die hier gebrachten **2 Variationen (Fragment) in A-Dur** KV 460 (454a), deren Echtheit durch das in Basel vorliegende Autograph bestätigt wird. Mozart hatte 1784 den in ganz Europa bis nach St. Petersburg hochberühmten Komponisten Giuseppe Sarti in Wien kennengelernt, als dieser dort auf der Durchreise von Italien nach Rußland weilte. Bei dieser Gelegenheit improvisierte er „auch Variationen

auf eine seinige Aria [...] woran er sehr viel Freude gehabt hat“. Das Fragment ist offensichtlich der Beginn einer Niederschrift dieser Improvisation, deren Thema Sartis Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* entnommen war; das Thema wird übrigens in der berühmten Tafelmusik im *Don Giovanni* zitiert. Nun gibt es aber ein weiteres Variationswerk über dasselbe Thema in leicht veränderter Gestalt, mit acht Variationen, das 1803 von Artaria unter Mozarts Namen (!) gedruckt, sonst aber meistens als Komposition Sartis (!) erwähnt wurde. Gegenstand der Diskussionen ist nun, welcher der beiden Komponisten der wirkliche Urheber war, oder ob es sich sogar um eine Zusammenarbeit der beiden Kollegen handelte.

Das **Rondo in D-Dur** KV 485 ist ein überaus beliebtes Werk, und es mutet deshalb seltsam an, daß Mozart es nicht in seinen thematischen Katalog aufnahm. Alfred Einstein meint, dies könnte damit zusammenhängen, daß das Rondo Bach nachempfunden ist, sogar zwei „Bächen“, denn die ersten Takte des Themas sind Johann Christians *Quintett in D-Dur* op. 11:6 wörtlich entnommen, während der Kompositionsstil stark an Philipp Emanuel erinnert; Einstein sieht dies zugleich als Huldigung an die beiden Kollegen. Das in New York befindliche Autograph erzählt in Mozarts eigener Handschrift, daß das *Rondo* am 10. Januar 1786, also sechzehn Tage vor Mozarts 30. Geburtstag, in Wien vollendet wurde. Mit Bleistift schrieb er auch eine Widmung, die später ausradiert wurde und daher nur teilweise lesbar ist, an ein Fräulein „Charlotte de Wü...“. Bahn frei für Rätselraten, aber mit modernster kriminalistischer Technik müßte es doch möglich sein, die ursprüngliche Eintragung zu entziffern! Das Thema wurde übrigens knapp drei Monate früher bereits im Finale des *Klavierquartetts in g-moll* KV 478 in fast derselben Form verwendet, nur fünf Wochen nachdem Mozart *Le nozze di Figaro* vollendet hatte. Da der Titel in der heute nicht mehr vorhandenen Originalausgabe *Rondo très facile (Sehr leichtes Rondo)* lautete, darf man annehmen, daß das Werk für häufig fortgeschrittene Kla-

vierschüler gedacht war, warum nicht für Fräulein Charlotte?

© Julius Wender 1997/1998

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

Ronald Brautigam wurde 1954 in Amsterdam geboren, wo er bei Jan Wijn am Sweelinck-Konservatorium studierte. Er setzte die Studien bei John Bingham in London und Rudolf Serkin in den USA fort. 1984 erhielt er den Niederländischen Musikpreis. Ronald Brautigam spielt regelmäßig mit führenden Orchestern in aller Welt unter hervorragenden Dirigenten wie Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen und vielen anderen. Ronald Brautigam unternimmt weite Reisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren errang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts Musik für dieses Instrument.

“**O**n sait que Mozart était un excellent pianiste, l’un des plus grands virtuoses de son époque – mais pas un virtuose dans le sens reconnu par la génération suivante; il en fit lui-même l’expérience – qui lui déplut – dans la personne de Clementi.”

Ces paroles sont du cousin d’Albert Einstein, le légendaire spécialiste de Mozart Alfred Einstein, dans sa biographie classique de Mozart; il illustre ce que Mozart critiquait chez Clementi au moyen d’une citation de Mozart lui-même: “De plus, il n’a pas le moindre sens du goût ou de la sensibilité – un pur automate...” Nous verrons brièvement comment les contemporains de Mozart jugeaient ses prouesses de pianiste, sans oublier qu’aujourd’hui, cet aspect de son génie est généralement négligé.

Le musicologue et musicien respecté Ernst Ludwig Gerber écrivit en 1790 au sujet de Mozart – avant la mort du compositeur – dans son *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: “Même sans que je donne des détails, on croira sans peine qu’il reste parmi les meilleurs et les plus habiles pianistes en vie d’aujourd’hui.” C’est la confirmation d’un témoin oculaire qui avait vraiment entendu Mozart jouer, que la carrière pianistique commencée par Mozart à l’âge de six ans comme prodige en était une vraiment spéciale.

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", quoiqu'il 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 clairement à 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 dans 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 en 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 sonates de jeunesse pour instrument à clavier de Mozart (KV 279-84; BIS-CD-835 et 836), 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 Augsburg: il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne).

La production de Mozart pour le piano ne consiste cependant pas seulement en sonates. Sa contribution par exemple au genre de variations pour piano ne devrait pas être sous-estimée quoique ces œuvres soient souvent éclipsées par les sonates. Siegbert Rampe souligne que les œuvres de Mozart dans ce genre comptent "parmi les compositions le plus fréquemment jouées du répertoire des instruments à clavier jusque dans le 19^e siècle avancé." Non seulement il composa beaucoup plus d'œuvres de variations que la plupart des autres compositeurs pour instrument à clavier (15 œuvres) mais encore il en développa considérablement la forme. Ce qui restait du passé était la nature du thème qui était rarement une mélodie originale mais plus probablement une chanson folklorique ou un air populaire d'opéra. Le nombre de variations par œuvre peut, dans le cas de Mozart, s'élever jusqu'à la douzaine. Pour la période viennoise classique, c'était un nombre relativement élevé (il n'était plus pratique courante de composer une trentaine de variations comme J.S. Bach l'avait fait dans les *Variations de Goldberg*) et la structure de Mozart dans de telles compositions était peut-être inspirée de Haydn qui, entre 1765 et 1774, avait écrit deux œuvres de variations dont la première ne comprenait pas moins de 20 variations, un nombre réduit à douze à la sortie de l'imprimerie. Du point de vue purement technique, la procédure de Mozart est simple: la base harmonique reste fondamentalement la même tandis que les mélodies sont variées.

On a cru longtemps que plusieurs des séries de variations de Mozart avaient été composées à Paris pendant "l'été tragique de 1778". La citation est d'Einstein: elle se réfère en particulier au décès de la mère du compositeur alors qu'elle était loin de chez elle, mais aussi au manque de succès de Mozart dans la capitale française. Bernhard Paumgartner va plus loin dans sa biographie de Mozart: "Quatre brillantes séries de

variations pour clavier sur des *chansons* françaises (K. 264, 265, 353 et 354) furent manifestement sacrifiées au goût léger des salons parisiens”. La date des œuvres ne frappe pas autant que le ton extrêmement venimeux qui, chose inexplicable, devient encore plus malveillant dans les phrases suivantes. La dernière recherche a cependant montré que ces deux spécialistes légendaires de Mozart attribuèrent aux œuvres une date incorrecte. Wolfgang Plath, qui s’est spécialement intéressé à la chronologie de la musique de Mozart, a démontré que les **12 Variations en do majeur sur “Ah! vous dirai-je, Maman”** KV 265 (300e), les variations les mieux aimées peut-être de Mozart, furent composées au plus tôt en 1780 mais plus probablement en 1781/82 à Vienne en compagnie des deux groupes de variations KV 352 et KV 353 (voir plus bas).

Le manuscrit, maintenant à Augsburg, n’a pas été conservé dans son entier: il manque les variations 8 et 11. Dans la première édition (Torricella, Vienne, 1785), le nom du compositeur est donné comme A.W. (!) Mozart et le titre de la chanson n’est pas mentionné; le titre n’apparaît d’abord en fait que dans l’édition d’Artaria de 1787. Vu la difficulté de l’écriture pour piano, on peut être certain que l’œuvre a été composée pour un pianiste très habile – une dame dont l’identité est révélée par la dédicace: Josepha Barbara von Auernhammer, une élève de Mozart. Dans une lettre, Mozart a écrit assez grossièrement à son sujet: “La fille est une horreur à voir! – mais elle joue à ravir.” Il devait bientôt changer d’avis sur “la fille” et les deux devaient collaborer de bien des façons; ils jouèrent par exemple ensemble sur deux pianos et Josepha joua un rôle (aujourd’hui à peine reconnu) dans l’origine de nombreuses œuvres de Mozart en sa qualité de graveur (!) de musique très musical et très consciencieux pour la maison d’édition Artaria. La précision des premières éditions qu’elle a gravées est tout à fait remarquable: il faut dire qu’elle avait eu la possibilité de discuter de tout problème éventuel avec le compositeur. Elle composait elle-même et était ainsi bien au courant des

aspects techniques de la composition. Des œuvres sur ce CD, elle a probablement gravé les premières éditions des KV 353 et KV 398.

Comme le révèle leur numéro de Köchel, les **8 Variations en sol majeur** KV 24 (=Anh. 208) sont d’une origine beaucoup plus ancienne. Mozart les a écrites à La Haye, presque exactement le jour de ses 10 ans en janvier 1766 et il les a basées sur la chanson *Laat ons Juichen, Batavieren!*; cette chanson est une invitation à célébrer l’installation imminente de son altesse Guillaume d’Orange comme gouverneur des Provinces Unies des Pays-Bas. C’est la première œuvre conservée de Mozart dans ce genre mais il est certain qu’il a souvent joué ces variations – mais, comme Einstein l’a fait remarquer, “Pour Mozart, il n’est habituellement pas nécessaire de mettre par écrit les sonates ou variations pour piano parce qu’il les improvise... Ainsi, les variations KV 24 ne sont... rien de plus qu’un rapport documentaire de l’improvisation d’un prodige.” L’œuvre fut publiée à Amsterdam en mars de la même année.

Avec les **12 Variations en si bémol majeur** KV 500, nous retournons aux années 1780, plus précisément à Vienne en 1786. L’œuvre rend perplexe. Aucun manuscrit n’a été conservé et, quelques années après la mort de Mozart, sa veuve Constanze affirma que la première édition avait été publiée par Hoffmeister – mais jusqu’à aujourd’hui, aucun exemple de cette présumée édition imprimée n’a été trouvé. L’origine du thème de huit mesures est aussi inconnue (peut-être est-ce une danse?) Tout ce qu’on peut dire avec certitude est que Mozart termina les variations le 12 septembre. La première édition connue aujourd’hui fut imprimée en 1793, après le décès de Mozart.

Les **12 Variations en mi bémol majeur** KV 353 (300f) se trouvent parmi les œuvres qui semblent avoir été gravées par Josepha von Auernhammer; quoi qu’il en soit, la première édition fut publiée par Artaria en 1786. C’est aussi l’une des œuvres que les experts croient d’abord avoir été composées à Paris en 1778; on dit maintenant qu’elle vint de Vienne en 1781/82.

Seulement six des variations sont conservées dans le manuscrit original (dont des parties se trouvent maintenant à Londres et à Paris). Le thème provient d'une chanson intitulée *La belle Française* qui, même du temps de Mozart, devait avoir été une pièce bien ancienne; elle appartenait au vaudeville français et Mozart l'avait découverte, ainsi que plusieurs autres pièces semblables, au cours de sa visite dans la capitale française en 1778. On croit qu'il a joué l'œuvre sur un pianoforte au Gewandhaus de Leipzig en 1789.

Le compositeur italien Giovanni Paisiello (1740-1816) a travaillé comme compositeur de la cour à St-Petersbourg entre 1776 et 1784 et, pendant ces années, il composa pas moins de dix opéras. Aujourd'hui, son œuvre la mieux connue est l'un d'eux, *Le Barbier de Séville* (1782, 34 ans avant Rossini) qui fut monté à St-Petersbourg. En 1779, l'opéra comique *Gli astrologi immaginari* (*Les Astrologues imaginaires*) fut créé au palais impérial (aujourd'hui l'Hermitage); l'œuvre renferme une aria chantée par un certain Giulino: "Salve tu Domine, Argatifontidas tibi salutem mittit per me", traduit en gros par "Je te salue, Seigneur: Argatifontidas t'envoie ses salutations par mon entremise" (en ce temps-là, il semblait que Dieu ne comprenait que le latin). L'opéra fut monté pour la première fois à Vienne le 22 mai 1781 et Mozart choisit cette aria comme base de ses **6 Variations en fa majeur** KV 398 (416e), les "Variations de Paisiello". La première exécution (improvisée) eut lieu au Burgtheater à Vienne en mars 1783 et l'œuvre ne fut mise sur papier que plus tard. Le manuscrit original est perdu cependant et les deux copies manuscrites existantes ne sont pas de la main même de Mozart. En 1786, les variations furent publiées par Artaria – comme l'œuvre précédente, probablement gravée par Joseph von Auernhammer. Certains spécialistes prétendent que la toute première édition fut publiée par Torricella mais la version d'Artaria semble être fiable. Les demandes techniques sévères de l'œuvre indiquent qu'elle ne fut pas composée dans un but pédagogique. Les experts sont plutôt enclins à croire que Mozart désirait utiliser

l'œuvre pour démontrer les possibilités avancées de l'instrument au concert au Burgtheater – probablement son propre pianoforte.

Le **Praeludium (Modulation fa majeur-mi mineur)** KV⁶ deest, porte manifestement un numéro inhabituel qui peut être expliqué comme suit: le chiffre 6 après "KV" ne veut pas dire "catalogue de Köchel œuvre no 6" mais "Catalogue de Köchel sixième édition" et "deest" est le terme latin pour "manquant". En d'autres termes, quand l'édition sortit en 1964, on savait que l'œuvre existait mais on la croyait perdue. Le manuscrit (conservé à la Bibliothèque Nationale de Budapest) fut finalement publié en 1977; il fut vraisemblablement négligé à cause de son insignifiance apparente: une seule feuille de papier renfermant une fantaisie libre modulant de fa majeur à mi mineur, sans barres de mesure selon la coutume du temps cultivée par C.P.E. Bach. La pièce pourrait avoir été écrite comme exemple pour Nannerl, la sœur de Mozart, probablement à Salzbourg en 1776/77.

Le **Rondo en la mineur** KV 511 date du 11 mars 1787, comme on peut le voir dans le manuscrit qui fait maintenant partie d'une collection privée en Suisse. Il fut écrit dès le retour de Mozart à Vienne de Prague où il avait été témoin de l'éclatant succès de son *Figaro* et où il avait donné la création de sa *Symphonie de Prague*. Il n'est donc pas surprenant que le rondo trahisse certaines ressemblances avec le mouvement lent de cette symphonie. L'apparition du *Rondo* dans une édition de souscription datée d'août 1786 (!) ne jette pas de doute sur la date de composition sus-mentionnée parce que le volume en question sortit très tard. Il est admis que les origines du *Rondo* peuvent être retracées à un prêt que Mozart garantit de la maison d'édition Hoffmeister et pour lequel l'œuvre servit de remboursement partiel. Il existe deux autres théories (ne s'excluant pas mutuellement): qu'il devait former un cycle avec les rondos KV 485 et 494, et qu'il fut écrit comme pièce d'exercice pour Franziska von Jacquin, une élève de Mozart. On doit souligner cependant

qu'elle avait été l'une de ses meilleures élèves, autrement elle n'aurait certainement pas pu venir à bout des exigences de l'œuvre, surtout en ce qui concerne l'expression. Ce n'est pas seulement un rondo dans le sens joyeux du terme rencontré dans les mouvements finals des sonates pour piano, mais bien une forme indépendante remplie de son drame musical propre.

Les *Dix Variations en sol majeur* KV 455 sont connues sous le nom de "Variations de Gluck" mais souvent aussi appelées "Unser dummer Pöbel" d'après le début du texte de l'œuvre source. Le titre français est "Les hommes pieusement pour gascons nous prennent"; il s'agit d'une aria tirée de l'opéra-comique *La Rencontre imprévue* (*Die Pilgrime von Mekka*) qui fut créé à Vienne en 1764. A propos du mélange de langues: à cette époque, la cour d'Autriche entretenait de bonnes relations avec la France et les viennois appréciaient la vaudeville français. Pour combler ce désir, Gluck composa plusieurs œuvres dans ce genre; il en avait connu le style à Paris. La première de l'opéra avait eu lieu au Burgtheater et, 19 ans plus tard (1783), Mozart improvisa ses variations au même endroit, probablement en présence de Gluck! Il écrivit à cette occasion une version qui est maintenant perdue quoiqu'une photocopie existe toujours. Cette version était de toute façon incomplète et celle qui est généralement employée est celle que Mozart termina le 25 août 1784 et destina à des fins d'enseignement.

Les œuvres que Mozart écrivit comme une sorte de "sous-produits" de ses études de compositeurs précédents sont étonnamment peu connues. S'il voulait se familiariser avec un compositeur comme Bach ou Hændel, il ne se contentait pas de lire seulement ou de jouer leur musique, il essayait aussi de composer dans leur style. Sa conscience dans ce domaine réfute l'image rencontrée trop souvent aujourd'hui d'un bon viveur bohème, irresponsable même. En effet, une œuvre simple comme l'*Ouverture* KV 399 (385i) – probablement composée en 1782 et conservée que fragmentairement – montre combien de travail ardu le com-

positeur déjà célèbre et employé à plein temps était prêt à consacrer à un champ d'étude écarté comme démodé par plusieurs de ses contemporains. La supposition qu'il considérait lui-même de telles activités comme un prolongement de son éducation n'est aucunement exagérée. C'est le baron Gottfried van Swieten qui lui donna la chance de poursuivre de telles études; ce compositeur et musicien amateur passionné donna à Mozart accès à sa bibliothèque personnelle qui renfermait des partitions de plusieurs compositeurs importants passés et présents dont des œuvres de Bach et de Hændel. Mozart eut même la permission d'emprunter ces partitions. L'*Ouverture* actuelle est souvent appelée "Suite" mais ce titre fut ajouté plus tard. Cette nomenclature ne devint courante qu'au 18^e siècle; auparavant, le premier mouvement et le reste d'une suite auraient porté le titre de "Ouverture" – et c'est le titre que Bach donna aux œuvres que nous connaissons maintenant comme ses suites pour orchestre. Mozart resta fidèle à la vieille coutume et aurait probablement terminé une œuvre entière dans ce genre s'il n'avait pas été interrompu pour des raisons aujourd'hui inconnues. Il reste que l'œuvre peut être considérée comme une imitation libre du style de clavecin de Bach et de Hændel, les différences les plus évidentes étant dans l'harmonie. Dans une "suite" baroque, tous les mouvements étaient dans la même tonalité (sauf pour un mouvement en tonalité mineure quand il y en avait); Mozart cependant se permet la liberté d'écrire respectivement en do majeur, do mineur, mi bémol majeur et sol mineur.

Dans la période turbulente vers la fin de la seconde guerre mondiale en 1945, quelqu'un a évidemment mal approprié le manuscrit original de la *Marche funèbre* en do mineur KV 453a et l'a déplacé de la bibliothèque de la Fondation Internationale du Mozarteum à Salzbourg. Le manuscrit est perdu depuis. Il existe heureusement des photocopies de cette pièce, écrite en 1784 pour Barbara von Ployer, une élève de Mozart. Le titre inclut les mots "del Sig. r Maestro Contrapunto"; il s'agit donc d'une marche funèbre pour le toalemt

imaginaire Maestro Contrepoint. Ironie et humour se cachent dans la musique; nous cherchons en vain quel-que signe de contrepoint mais nous trouvons à la place une épitaphe exagérée et pompeuse.

Le compositeur français d'origine belge André Grétry (1741-91) passa à l'histoire comme l'un des grands innovateurs de l'opéra français, particulièrement dans le domaine du drame lyrique qu'il distança avec succès du vaudeville. Il composa plus de 40 œuvres pour la scène dont l'opéra-comique *Les mariages samnites* (1776) qui – quoique peut-être pas l'une de ses meilleures œuvres – fournit le matériel thématique des *Huit Variations en fa majeur* KV 352 (374c) de Mozart: pour être exact, le thème provient d'un chœur de marche de jeunes filles qui chantent pour le dieu de l'amour. Le manuscrit est perdu mais c'était probablement la première composition pour piano de Mozart après son arrivée à Vienne, œuvre composée en 1781 pour son élève Marie Karoline, comtesse Thiennes de Rumbek. Mozart avait probablement entendu le thème à Paris en 1778 et, selon Rampe, il y a des indications comme quoi il l'écrivit de mémoire. Ce qui est clair est que les "Variations de Grétry" sont techniquement moins exigeantes que la plupart des œuvres de Mozart dans ce genre. Nous pouvons donc présumer que la pièce devait être un exercice pour son élève de 26 ans.

L'une des œuvres absolument préférées de Mozart le pianiste, au moins parmi ses variations, était *Douze Variations en do majeur* KV 179 (189a), les "Variations de Fischer". Elles furent écrites beaucoup plus tôt que les "Variations de Grétry", probablement au cours de l'été 1774 à Salzbourg. Le Fischer en question était Joseph Christian Fischer (1733-1800) dont la musique est maintenant pratiquement inconnue mais qui, à ce moment, était célèbre comme hautboïste virtuose – de descendance allemande mais résidant à Londres et actif aussi comme compositeur. A l'âge de neuf ans seulement, Mozart avait rencontré Fischer en Hollande et, quelques années plus tard, en 1768, ce dernier composa son *Favourite Concerto No.1 for the Hoboy or German*

Flute with Instrumental Parts dont le finale fournit le thème à la pièce de Mozart. Ici encore le manuscrit est perdu et la première édition apparut à Paris en 1778 avec les KV 180 et 354. Le 1^{er} mai 1778, Mozart écrivit de Paris à son père: "Finalement [...] j'ai joué les variations de Fischer sur le misérable et dérisoire pianoforte", et il les joua vraiment avec une régularité inhabituelle. Il ne s'agit en rien d'exercices, elles comptent parmi ses variations les plus exigeantes, difficiles et élégantes.

Mozart ne joua le *Clavierstück en fa majeur* KV 33B que d'autant plus rarement, peut-être seulement une fois: l'œuvre est écrite huit ans plus tôt, en 1766. Le compositeur de dix ans a griffonné la pièce au dos d'un procès-verbal du collège de musique à Zürich (!) et l'œuvre ne fut redécouverte qu'en 1942 seulement; le manuscrit original se trouve à la Bibliothèque Centrale de Zürich. De l'autre côté de la feuille du procès-verbal se trouve une invitation à deux concerts donnés par le prodige Mozart et il est probable que Mozart ait joué la mélodie au concert en question.

Quant à *Fantaisie-Fragment en ré mineur* KV 397 (385g), un commentateur sérieux devrait vraiment s'abstenir de donner des explications – tant le mystère qui entoure la pièce et ses origines est grand. Einstein croit qu'elle fut "composée dans la première période de Vienne"; d'autres sources la datent de 1782 à 1786-88. Le manuscrit est perdu et la première édition (incomplète) sortit posthume à Vienne en 1804. Elle fut vite suivie d'une autre édition publiée par Breitkopf & Härtel à Leipzig et probablement complétée par August Eberhard Müller, le chef bien connu de cette maison d'édition qui, la même année, devait devenir Cantor de l'église St-Thomas. Tout ce qu'on puisse dire avec certitude est que la pièce est très populaire, surtout que ses demandes techniques sont modestes. D'un autre côté, elles sont associées à des exigences expressives exceptionnelles – des hauteurs qui ne peuvent être escaladées que par les interprètes les plus musicaux.

Variationen auf das klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste ding etc: etc: c'est ainsi que

Mozart décrivit lui-même les *Huit Variations en fa majeur* KV 613, dans son catalogue d'œuvres. Les variations furent écrites à Vienne en mars-avril 1791, seulement six mois avant la mort du compositeur. La première édition sortit presque immédiatement – en juin – chez Artaria. C'est la dernière œuvre de Mozart pour le piano et il la composa pendant qu'il travaillait sur *La Flûte enchantée*. L'opéra et les variations ont un commun dénominateur dans la personne d'Emanuel Schikaneder. Il avait écrit les livrets non seulement de *La Flûte enchantée* mais aussi de l'opérette *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton* de laquelle le thème (une chanson pour basse) fut choisi. La musique de l'opérette fut écrite par deux compositeurs relativement insignifiants, qui étaient des amis de Mozart, Benedikt Schack et Franz Xaver Gerl. Ceux qui savent qu'un quatuor vocal chanta des parties du *Requiem* de Mozart au chevet du compositeur quelques heures avant sa mort pourraient être intéressés à savoir que Schack et Gerl étaient deux des chanteurs. De plus, Schack, un excellent ténor et aussi un flûtiste, chanta le premier Tamino à la création de la *La Flûte enchantée* et il fut l'un des premiers exécutants à jouer lui-même la partie de flûte. Gerl personnifia le tout premier Sarastro. (Schikaneder apparut comme Papageno.)

La plaisante atmosphère terre à terre de l'opérette peut aussi être discernée dans les variations de Mozart et, dans sa célèbre biographie de Mozart, Georges de Saint-Foix souligne que la virtuosité a fait place à "une merveilleuse unité de toutes les parties: la ligne mélodique en entier s'étire tout au long des variations et il en résulte que les deux se succèdent d'une manière organique."

On a cru longtemps que les *Quatre Préludes en do majeur* KV 284a étaient perdus. D'un autre côté, un manuscrit (maintenant à New York) a existé pour le KV 395 en do majeur de Mozart – une œuvre sans titre. Cette œuvre était auparavant connue comme la "Petite Fantaisie en do majeur" et, vers le milieu du 20^e siècle, on commença à l'appeler "Capriccio". Ce n'est qu'à la sortie de l'œuvre dans la Neue Mozartausgabe – dont le

volume fut publié en 1982 – que Wolfgang Plath prouva que les deux pièces sont identiques. Dans une lettre de septembre 1777, Nannerl demanda à son frère, qui se trouvait alors à Munich, un "bref preambolum" pour l'aider dans ses études et, moins d'un mois après, il avait répondu à son désir. Le terme "Preambulolum" correspond parfois – comme c'est le cas ici – au terme plus moderne "prélude". Nannerl avait demandé un prélude modulant et elle avait même spécifié la direction de la modulation (de do majeur à si bémol majeur) mais Mozart n'acquiesça à son désir que dans le troisième mouvement. Le caractère des autres mouvements ressemble plutôt à celui d'un capriccio.

Le *Prélude et fugue en do majeur* KV 394 (383a), écrit à Vienne en avril 1782, est un autre exemple des œuvres que Mozart écrivit comme une sorte de "sous-produit" de ses études sur des compositeurs précédents. Des experts, dont Siegbert Rampe, soutiennent discerner des traits de J.S. et C.P.E. Bach dans le *Prélude* tandis que la *Fugue* rappelle surtout Haendel. Le manuscrit de la *Fugue* se trouve maintenant à la Bibliothèque Nationale à Paris; on ignore si le manuscrit original du *Prélude* existe encore ou non.

Les lecteurs qui connaissent le disque BIS-CD-894 de cette série se rappelleront qu'il fut une fois chose acceptée parmi les musicologues que plusieurs des séries de variations de Mozart aient été composées à Paris au cours de l'été 1778. Des recherches plus récentes ont cependant démontré qu'une partie de cette musique était en fin de compte pas du tout écrite "à l'été tragique de 1778" (Einstein). Dans le cas des *Douze Variations en mi bémol majeur* sur "Je suis Lindor" KV 354 (299a) cependant, la date traditionnelle est en fait correcte. Cette œuvre est souvent considérée comme la série de variations la plus difficile de Mozart et il la destinait certainement à ses propres concerts. Du point de vue de la composition aussi, l'œuvre est remarquable: Rampe souligne l'inclusion d'une variation *Adagio* ainsi que d'une variation *minore*, les changements de chiffrage et aussi le fait que l'œuvre se ter-

mine par une répétition exacte du thème. Ce dernier est tiré du succès de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, une pièce qui n'avait alors que trois ans, dans un arrangement musical d'Antoine Laurent Baudron aujourd'hui presque entièrement oublié.

Quoiqu'écrite beaucoup plus tard (à Leipzig en mai 1789) la *Gigue en sol majeur* KV 574 est jusqu'à un certain point le résultat des études de Mozart des compositeurs précédents; autrement, il aurait à peine choisi une forme considérée par la plupart des compositeurs de son temps comme une danse dépassée et démodée. En se rappelant cependant d'où elle fut écrite – la ville du vieux cantor de St-Thomas – son choix devient plus facile à comprendre et, si l'on considère que Mozart dédia la pièce à l'un de ses amis nommé Engel qui était organiste à la cour de Leipzig, on n'a pas à chercher très loin pour supposer que les deux hommes avaient discuté de musique plus ancienne, sur quoi Mozart composa cette gigue – qui, de plus, contient une citation d'une gigue de Georges Frédéric Haendel. Le manuscrit, qui est perdu depuis 1945, était précédemment conservé à Magdebourg et il se termine par les mots "En signe d'amitié réelle et véritable et d'affection fraternelle. Wolfgang Amadé Mozart mp" ("mp" veut dire "manu propria", c'est-à-dire "de sa propre main"). Cette pièce pleine d'allant est truffée de références spirituelles au caractère de la musique de l'époque baroque.

Une pièce qui apparaît dans le catalogue d'œuvres de Mozart sous la rubrique *Ein Adagio für das klavier allein, in H-mol* et qui fut terminée à Vienne le 19 mars 1788 est "officiellement" connue aujourd'hui comme l'*Adagio en si mineur* KV 540. Le manuscrit est maintenant conservé à Stockholm. La raison de la composition de l'*Adagio* ne peut pas être établie avec certitude. On a proposé plusieurs théories – par exemple que la pièce ait servi de paiement partiel des dettes de Mozart à la maison d'édition viennoise Hoffmeister. Quoi que fût l'histoire de la pièce, Paumgartner caractérise astucieusement l'œuvre comme "un *Adagio* bref et dense qui, par l'intensité subjective de son expression mais

non par sa forme extérieure, ressemble à une fantaisie."

A Potsdam, une place qui ne lui était pas familière, Mozart termina, le 29 avril 1789, une pièce qui a été connue officiellement depuis sous le nom de "Variations de Duport". Dans son catalogue d'œuvres, il lui donna le titre de *Six Variations pour piano solo sur un menuet de Duport*; le numéro de Köchel est 573. Le menuet en question vient d'une sonate pour violoncelle et basso continuo qui avait été récemment publiée par Jean-Pierre Duport l'ancien (1741-1818). Il n'existe pas de manuscrit et nous faisons face à un casse-tête intrigant. Mozart parle de six variations mais, dans les éditions publiées jusqu'à maintenant – y compris la *Neue Mozart-Ausgabe* – il y en a neuf! Une annonce de journal de 1791 confirme les dires de Mozart mais depuis l'apparition de la première édition (de Hummel à Berlin et Amsterdam, également en 1791), on compte bien neuf variations. L'explication doit être que Mozart a décidé d'ajouter d'autres variations après avoir inscrit la pièce dans son catalogue d'œuvres – croyant peut-être que six variations était trop peu pour une publication. Il est impossible de dire quelles sont les trois "nouvelles" variations mais il ne s'agit ici que d'un intérêt purement académique. Comme Rampe le souligne, la première impression de Hummel fut ignorée par toutes les éditions subséquentes: jusqu'à récemment, on a cru que la première édition était sortie chez Artaria en 1792.

La postérité a doté Antonio Salieri d'une réputation injustifiablement mauvaise. On le censure non seulement parce qu'il aurait été un compositeur médiocre et pour sa jalousie de Mozart, mais encore, et c'est le comble, on l'a accusé d'avoir assassiné son rival – ces dernières années même, le film *Amadeus* l'a scandalement peint en noir. En fait, Salieri était un compositeur exceptionnel dont les œuvres étaient jouées partout en Europe, et un professeur recherché qui comptait parmi ses élèves Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt et Franz Schubert. Sa présomption jalouse de Mozart n'était pas assez forte pour l'empêcher de diriger l'une des dernières symphonies

de Mozart (probablement la *Symphonie en sol mineur* KV 550) à Vienne en 1791 avec un orchestre de 180 musiciens. En 1772, son opéra *La fiera di Venezia (La fièvre vénitienne)* fut créé au Burgtheater à Vienne et c'est du finale du second acte de cet opéra que Mozart choisit le thème de ses *Six Variations en sol majeur* KV 180 (173c) connues couramment sous le titre de "Variations de Salleri". Le texte du passage en question commence par *Mio caro Adone* mais, de l'aveu général, ce n'est pas très important parce que Mozart cite l'une des lignes du violon *ripieno* plutôt qu'une partie vocale. Il composa probablement les variations en 1773 à Vienne où il resta avec son père pendant plusieurs mois et fit la connaissance de Salleri; Mozart n'avait que 17 ans et Salleri, 23. Les variations furent imprimées par Heina à Paris en 1778 en compagnie des KV 179 et 354.

Les *Neuf Variations en do majeur* KV 264 (315d) sont connues sous le nom de "Lison dormait". Il semblerait fort probable qu'elles fussent composées à Paris à l'été ou au début de l'automne de 1778; en août, il avait assisté à une représentation de l'opéra *Julie* du compositeur alors très illustre Nicolas Dezède – mais aujourd'hui pratiquement oublié. Il n'existe pas de manuscrit de cette pièce extrêmement exigeante et on ne sait même pas exactement où la première édition fut publiée! "Lison dormait" était le titre d'une ariette du second acte de cet opéra.

Les *Cinq Variations (Fragment) en fa majeur* KV 54/Anh. 138a (troisième mouvement du KV 547a) sont – comme le titre l'indique – en aucun cas une histoire claire mais Bernhard Paumgartner en donne une explication élégante: KV 547 est la dernière des sonates pour violon de Mozart, écrite en juin 1788. Paumgartner écrit: "Les variations *Andante* finales [montrent] une maîtrise mûre de ce genre artistique dans un format concis." Il continue d'expliquer: "Mozart a aussi arrangé l'*Allegro* et l'*Andante con variazioni* pour piano solo (K. Anh. 135 et 138a). Le rondo de cette nouvelle sonate (K. 547a), développée de façon à couvrir trois mouvements, est le rondo de la *Sonate pour piano en do*

majeur [K. 547 (sic!; il pensait certainement à 545)], transposé en fa majeur et arrangé par Mozart lui-même." On ne sait pas avec certitude le nom véritable de la pièce parce que le manuscrit, maintenant à Berlin, ne porte pas de titre. La version pour violon fut terminée le 10 juillet 1788 et la version présente vint ainsi plus tard. En suivant différentes coupures indiquées par Mozart et des additions variées dans la *Neue Mozart-Ausgabe* en connection avec l'arrangement de la version pour violon et piano en version pour piano seul, la présente version vit le jour – quoiqu'il faudrait préciser, pour des raisons de sécurité, qu'il n'est pas garanti qu'elle corresponde aux intentions de Mozart. Il est vrai qu'un manuscrit existe à Berlin mais il est interrompu avant la fin de la cinquième variation. Rampe soutient que le thème est de l'invention propre de Mozart et qu'il a écrit plusieurs versions de la pièce pour des fins d'enseignement.

Mozart écrivit les *Sept Variations en ré majeur* KV 25, qui portent le sous-titre de "Willem von Nassau" (d'après le titre de la chanson qui sert de thème) peu après son dixième anniversaire en 1766 à Amsterdam où sa famille restait un moment au cours d'une longue tournée européenne. Son père Leopold remarqua que le thème avait une mélodie "chantée, jouée et sifflée par tout le monde en Hollande." Cette charmante pièce est dépourvue de la virtuosité trouvée dans plusieurs des séries ultérieures de variations de Mozart et elle est ainsi accessible aux pianistes moins avancés.

Les "Variations de Sarti" sont souvent matière à discussion prolongée, mais il n'en est pas de même des *Deux Variations (Fragment) en la majeur* KV 460 (454a) entendues sur ce CD, dont l'authenticité est prouvée par le manuscrit, maintenant à Bâles. La réputation du compositeur Giuseppe Sarti se répandit en Europe, jusqu'à Saint-Petersbourg, et Mozart le rencontra à Vienne en 1784 quand Sarti était en route de l'Italie vers la Russie. Il improvisa à cette occasion les "variations sur l'une de ses arias [...], ce qui lui fit bien plaisir." Le fragment est évidemment le début d'une

transcription de cette improvisation dont le thème provient de l'opéra *Fra i due litiganti il terzo gode* de Sarti; le thème est aussi cité dans la célèbre "musique du banquet" de *Don Giovanni*. Il existe une autre série de huit variations basées sur une version légèrement variée du même thème; elle fut publiée par Artaria en 1803 comme une œuvre de Mozart (!) mais on croit en général que ce soit une œuvre de Sarti (!). On peut maintenant discuter duquel des compositeurs qui est le véritable; la pièce pourrait même être le résultat d'une collaboration entre les deux.

Le Rondo en ré majeur KV 485 est une pièce extrêmement populaire et c'est pourquoi il semble étrange que Mozart ne l'ait pas inscrite dans son catalogue thématique. Alfred Einstein croit qu'une explication serait que le *Rondo* imite Bach – deux Bach même: les premières mesures du thème sont une citation exacte du *Quintette en ré majeur* op. 11 no 6 de Johann Christian Bach tandis que le style de composition rappelle fortement celui de Carl Philipp Emanuel Bach: Einstein y voit un hommage aux deux compositeurs. Maintenant à New York, le manuscrit révèle de la main même de Mozart que le *Rondo* fut terminé à Vienne le 10 janvier 1786, seize jours avant le trentième anniversaire de naissance de Mozart. Il a aussi écrit une dédicace au crayon mais il l'effaça ensuite (elle n'est maintenant que partiellement lisible) à une mademoiselle "Charlotte von Wü..." Ceci ouvre la porte à toutes sortes de suppositions, mais la science des investigations criminelles modernes devrait bien être capable de déchiffrer l'invisible dédicace originale? Mozart avait utilisé ce thème dans presque exactement la même forme trois mois auparavant, dans la finale de son *Quintette pour piano en sol mineur* KV 478, seulement cinq semaines après avoir terminé *Les Noces de Figaro*. Comme le titre dans l'édition originale (maintenant perdue) était *Rondo très facile*, nous pouvons croire que la pièce était dédiée à des élèves à la technique très modeste – et pourquoi pas à Mlle Charlotte?

© Julius Wender 1997/1998

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 né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il poursuivit ses études avec John Bingham à Londres et avec Rudolf Serkin aux Etats-Unis. En 1984, il reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, Sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant régulièrement la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s'est acquis une réputation au pianoforte avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument.



The fortepiano used on this recording

Also available:

BIS-CD-835 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 1

Sonata in C major, KV 279 (No. 1) • Sonata in F major, KV 280 (No. 2) • Sonata in B flat major, KV 281 (No. 3)

BIS-CD-836 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 2

Sonata in E flat major, KV 282 (No. 4) • Sonata in C major, KV 283 (No. 5) • Sonata in D major, KV 284 (No. 6)

BIS-CD-837 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 3

Sonata in C major, KV 309 (No. 7) • Sonata in D major, KV 311 (No. 8) • Sonata in A minor, KV 310 (No. 9)

BIS-CD-838 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 4

Sonata in C major, KV 330 (No. 10) • Sonata in A major, KV 331 (No. 11) • Sonata in F major, KV 332 (No. 12)

BIS-CD-839 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 5

Sonata in B flat major, KV 333 (No. 13) • Phantasie and Sonata in C minor, KV 475+KV 457 (No. 14)

BIS-CD-840 – Mozart: The Complete Piano Sonatas, Volume 6

Sonata in F major, KV 533+494 (No. 15) • Sonata in C major, KV 545 (No. 16) •
Sonata in B flat major, KV 570 (No. 17) • Sonata in D major, KV 576 (No. 18)

The above CDs are also available as a boxed set: **BIS-CD-835/837**

Ronald Brautigam, fortepiano

Recording data: August 1997 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann KM 130 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Ingo Petry, Annette Riechers, Robert von Bahr

Cover text: © Julius Wender 1997/1998

Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)

Front cover design: David Kornfeld

Photographs of Ronald Brautigam: © Romain d'Ansembourg (back cover); © Maarten Corbyn (inside booklet)

Photograph of the fortepiano: © Paul McNulty

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide. If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB, Stationsvägen 20, S-184 50 Åkersberga, Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30 • Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40 •

e-mail: info@bis.se • Website: <http://www.bis.se>

© 1997 & © 2001, BIS Records AB, Åkersberga.



Ronald Brautigam