

BIS
CD-836 DIGITAL

Mozart

The Complete Piano Sonatas

(2)

fortepiano

Ronald Brautigam



MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Sonatas – Volume 2****Sonata in E flat major, KV 282 (No. 4) (1775) (*Bärenreiter*)**

[1]	I. <i>Adagio</i>	14'20
[2]	II. Menuetto I – Menuetto II	7'08
[3]	III. <i>Allegro</i>	4'03

Sonata in G major, KV 283 (No. 5) (1775) (*Bärenreiter*)

[4]	I. <i>Allegro</i>	17'56
[5]	II. <i>Andante</i>	5'36
[6]	III. <i>Presto</i>	6'43

Sonata in D major, KV 284 (No. 6) (1775) (*Bärenreiter*)

[7]	I. <i>Allegro</i>	26'59
[8]	II. Rondeau en polonaise. <i>Andante</i>	7'13
[9]	III. Theme and Variations	4'18

[INDEX 1] Thema. *Andante* 1'19 – [INDEX 2] Variation I 1'02 –

[INDEX 3] Variation II 1'05 – [INDEX 4] Variation III 1'01 –

[INDEX 5] Variation IV 0'58 – [INDEX 6] Variation V 0'53 –

[INDEX 7] Variation VI 0'53 – [INDEX 8] Variation VII 1'24 –

[INDEX 9] Variation VIII 0'45 – [INDEX 10] Variation IX 0'46 –

[INDEX 11] Variation X 0'50 – [INDEX 12] Variation XI. *Adagio cantabile* 3'30 –

[INDEX 13] Variation XII. *Allegro* 0'55

Ronald Brautigam, fortepiano

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

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

If Mozart found it difficult to preserve his reputation as a composer intact in his later years, he could nevertheless easily earn his keep by other means. (He earned plenty of money, and his severe and constant financial problems are a further mystery, even if we take his dissipated lifestyle into account.) In the article quoted

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

Mozart combined the 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 the Mozart scholar Alfred Einstein and his pupils. In the original scores, even until late in his life, Mozart either failed to identify the keyboard instrument at all or simply called it 'Cembalo' (harpsichord) — there are also isolated references to, for example, 'Clavecin Ou Forté Piano' — but only in the last-named case is it more or less clear which instrument or instruments he really had in mind. This is the cause of an unresolvable conflict between the experts, the fervour of which shows that 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 the first keyboard sonatas (KV 279-84) there is clear proof that they can be played on a 'pianoforte' (in the terminology of the period, 'pianoforte' was synonymous with 'fortepiano'). In a letter to his father written in 1777, Mozart himself wrote that he had: 'played them often from memory... the last ex D sounds incomparable on the Stein pianoforte' (a reference to Mozart's friend Johann Andreas Stein, an Augsburg-based piano and organ builder who was an important innovator in the process of technical development which led eventually to the modern grand piano). At least in the case of this sonata we can regard the choice of a fortepiano as authorized by the composer, and this fact seems to render it most unlikely that Mozart wrote his later sonatas without considering the possibilities offered by the fortepiano.

It was apparently the pianist Arthur Schnabel who once said of Mozart's keyboard sonatas that they were too easy for children but too difficult for virtuosos. This is an ingenious formulation, because any pianist who has acquired certain basic skills is capable of mastering the technical problems of most of the sonatas, whilst the deeper musical content, which can often only be perceived by an experienced musician, presents greater difficulties. Schnabel certainly had the first six sonatas in mind here — works about which the eminent Mozart scholar Bernhard Paumgartner has written: 'Misusing the sonatas as a teaching aid for pupils of lesser talent has given these wonderful examples of brilliant yet weightless artistry an abiding atmosphere of embarrassment. They demand a spiritual superiority and a complete mastery of the instrument.' The latter point is confirmed by Mozart himself, who referred to these works in his correspondence as his 'difficult sonatas'.

There are various hypotheses concerning the date and place of composition of these six sonatas. They differ only slightly, but result in various sources suggesting different years. Paumgartner thinks that the first five sonatas were written before

Mozart left Salzburg for Munich in December 1774. It was in Munich that the successful première of the opera *La finta giardiniera* took place in January 1775, and where Paumgartner believes he composed the sixth sonata. Several modern scholars have, however, reached the conclusion that all six pieces were composed in Munich in early 1775, probably for Mozart's personal concert use. At least the last of these sonatas — a piece of which Mozart was especially fond — was composed for the music-loving nobleman Thaddäus von Dürnitz in Munich. All six are contained in a manuscript from the beginning of 1775 (oddly, the first movement of the first sonata is missing), which since the end of the Second World War has been housed in the Jagellonic Library in Cracow (it had earlier been kept in the Prussian State Library in Berlin). The first three of these 'earliest fully-fledged works by Wolfgang in the genre of the pure keyboard sonata' (Paumgartner) are available on BIS-CD-835.

In the **Sonata No. 4 in E flat major**, KV 282 (189g), Mozart tries out an order of movements which differs substantially from the structure of the first three sonatas. This may simply have been an attempt at innovation within the framework of sonata form, but we should not ignore the fact that he also drew inspiration from elsewhere. Rampe points out that Haydn composed at least three keyboard sonatas with a similar formal structure, and that Johann Christian Bach also wrote one. Bach's piece dates from 1766, and it is thus theoretically possible that Mozart was familiar with it. He could have encountered Haydn's works when he visited Vienna in the summer of 1774, and may have known some of them earlier still. One of the most interesting features of this sonata is its beginning: no *Allegro*, no fast tempo, not even a moderately quick speed, but rather a sonata form *Adagio* in slow 4/4-time, lyrical and melodious but not lacking in passion. One might wonder what sort of continuation is possible after this slow first movement. Another slow movement is out of the question, as is a normal *Allegro*. Few possibilities remain except for the one chosen by Mozart: a *Minuet* — or, more precisely, a double minuet, gracious and sensitive. Finally there is a monothematic, contrapuntally developed *Allegro*. Alfred Einstein suggests that this sonata contains the irregular, subjective qualities associated with Haydn's style, but Mozart was also fond of experimenting with

musical forms. The result is, in many respects, perhaps his most original keyboard sonata.

In the **Sonata No. 5 in G major**, KV 283 (189h), too, Mozart casts an eye in the direction of the same rôle models, but formally this sonata is totally different from No. 4, as its three movements are all in sonata form (as is also the case in the first two sonatas of this series, KV 279 and 280). There are, however, occasional deviations from strict sonata form — for example in the first movement, a melodious and gracious 3/4-time *Allegro*, where the development section introduces a new motif, more than a quarter of a century before Ludwig van Beethoven's *Eroica*, which is normally cited as a perfect example of this practice. Many commentators emphasize the spiritual kinship with the music of Johann Christian Bach, especially in the first movement. This is followed by a C major *Andante*, in the development section of which the theme appears unexpectedly in the minor key. The sonata ends with a virtuoso, effusive *Presto* in 3/8 — a finale in which Mozart no longer looks back to his predecessors but is completely his own man.

The **Sonata No. 6 in D major**, KV 284 (205b), is in many ways very different from the previous five sonatas, and it is thus understandable that the compilers of the 1964 version of the Köchel catalogue could not resist the temptation to separate it numerically from the others. It was the only one of the series to be printed at the time: Mozart himself had it issued by the Viennese publishing house of Torricella in 1784. He himself was especially fond of the work, and often performed it in public (this should not be taken to imply that he never performed his other sonatas). This is, moreover, the sonata 'ex D' which Mozart mentions in such glowing terms in the letter to his father from 1777 quoted above. It is the only one of the sonatas that can be said with certainty to have been commissioned by Thaddäus von Dürnitz. As mentioned above, it was previously believed that the first five sonatas were composed in Salzburg in 1774 but that all six were written in response to Dürnitz's commission; more recent scholars date all six sonatas to 1775 (Munich), but only associate Dürnitz with the last of them. (The present author believes the opposite to be more likely: either they were all written in Munich for Dürnitz, or five were composed independently in Salzburg and the sixth in Munich for Dürnitz. I do, however, know that Paumgartner — my former teacher — was too thorough to pick

a date without good reason; in his famous biography of Mozart, though, he does not identify his sources with sufficient frequency.)

Uncertainties concerning the origin of this wonderful piece should not, however, deflect us from the music itself. Einstein points out that the first movement (a 4/4-time *Allegro* in sonata form) exists in two versions, an earlier 'more traditional' one which is incomplete, and the normal, somewhat bolder one. The question of whether or not it was Dürnitz — a man far from uneducated in musical matters — who demanded more 'pepper' is academic, since Mozart's development during that period was remarkably rapid and he would scarcely have needed an external incentive to produce the second version. It is no coincidence that the title of the second movement, *Rondeau en polonaise*, is in French: in Munich at that time, French taste was especially favoured and cultivated — here evident not least from the lavish ornamentation. Nowadays we only rarely link the title of Polonaise directly with the country, Poland, but in Mozart's time this was not the case. Rampe discerns political implications behind the unique combination of rondo and polonaise, 'first and foremost an allusion to the First Partition of Poland (1772) between Habsburg Austria, Prussia and Russia, in which Bavaria — which supported the Habsburg line — also played an indirect part.' The last movement is a theme with twelve elaborate variations which, like the second movement, confirms the judgement of Mozart's period according to which Mr. Thaddäus von Dürnitz was an excellent 'pianist'.

© Julius Wender 1997

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 Birmingham 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. This is his fourth recording for BIS.

Already released in this series:

BIS-CD-835

Wolfgang Amadeus 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)

Ronald Brautigam, fortepiano

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

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

Wenn es nun Mozart in späteren Jahren schwer fiel, sein volles Ansehen als Komponist aufrechtzuerhalten, konnte er sich sein täglich Brot leicht auf andere Weise erwerben. (Er verdiente sehr gut, und daß er trotzdem stets die größten

Geldschwierigkeiten hatte, ist ein weiteres Rätsel, selbst wenn man seine ausschweifende Lebensweise berücksichtigt.) Im zitierten Lexikonartikel schreibt Gerber nämlich weiters: „Daß er noch immer unter unsere itzt lebenden besten und fertigsten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Tatsächlich war Mozart während der gesamten Wiener Zeit (ab 1781) ein sehr beliebter Klavierspieler, aber auch früher waren seine Fertigkeiten auf diesem Gebiet allerdings bewundert worden; man denke nur an die berühmt gewordene Szene, wo das sechsjährige Wunderkind in Wien der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl vorspielt: „der Wolferl ist der Kayserin auf den Schoß gesprungen, sie um den Halß genommen, und rechtschaffen abgeküsst“ (so Vater Leopold am 16.10. 1762).

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

In der „Neuen Mozart-Ausgabe“ der Internationalen Stiftung Mozarteum (1955 ff.) werden die Klavierparts in Mozarts Werken durchwegs mit „Pianoforte“ bezeichnet, gleichgültig welche Bezeichnung der Komponist selbst im Autograph verwendete. Siegbert Rampe weist in seinem überaus verdienstvollen Buch *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, daß diese Praxis offenbar auf den Mozart-Forscher Alfred Einstein und seine Schüler zurückgeht. In seinen Originalpartituren bezeichnete aber Mozart selbst bis spät in seinem Leben das Klavierinstrument entweder gar nicht, oder häufig als „Cembalo“ – es kommen auch vereinzelt Angaben wie „Clavecin Ou Forté Piano“ vor – aber welche(s) Instrument(e) er damit jeweils meinte, ist nur im letztgenannten Fall einigermaßen klar. Dies ist Gegenstand eines offensichtlich nicht zu beendenden Kampfes unter den Experten, dessen Heftigkeit zeigt, daß Musikologen genauso inbrünstig streiten können, wie alle anderen Wissenschaftler. Manche von ihnen behaupten,

Mozart (und viele seiner Kollegen) hätten aus reinem Schlendrian „Cembalo“ geschrieben, auch dann, wenn sie eigentlich ein anderes Instrument meinten. Andere vertreten wiederum die Ansicht, daß die Mehrzahl der betreffenden Werke bewußt so konzipiert wurden, daß sie entweder von einem Cembalo oder einem moderneren Instrument gespielt werden konnten. Es liegen bis Mitte der 1770er Jahre keine Dokumente vor, denen man entnehmen könnte, daß Mozart privat oder öffentlich andere Tasteninstrumente als Cembalo, Klavichord, Spinett und Orgel spielte, und es scheint, daß sein erstes öffentliches Auftreten am „Fortepiano“ im Winter 1774/75 in München stattfand, wobei es aber seinem Spiel anzumerken war, daß er im Umgang mit diesem Instrument noch keine Routine hatte.

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

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

nen Geist, mühelose Beherrschung des Instrumentes.“ Das letztere wird dadurch bekräftigt, daß Mozart selbst in Briefen die Werke als seine „schweren Sonaten“ bezeichnete.

Was Entstehungszeit und -ort der sechs Sonaten betrifft, gibt es verschiedene Hypothesen. Sie weichen zwar nur geringfügig voneinander ab, haben aber den Effekt, daß verschiedene Quellen verschiedene Jahre angeben. Paumgartner meint, die ersten fünf Sonaten seien noch 1774 in Salzburg entstanden, bevor Mozart im Dezember nach München reiste, wo die erfolgreiche Premiere der Oper *La finta giardiniera* im Januar 1775 stattfand, und wo er die sechste komponierte, aber manche heutige Experten sind zur Ansicht gekommen, das alle sechs Anfang 1775 in München geschrieben wurden, vermutlich für den eigenen Konzertgebrauch. Zumindest die letzte Sonate — die Mozart selbst besonders gern hatte — wurde für den adeligen Musikliebhaber Thaddäus von Dürnitz in München komponiert. Alle sechs sind in einem vom Anfang des Jahres 1775 stammenden Autograph enthalten (seltsamerweise fehlt der erste Satz der ersten Sonate), das sich seit Ende des zweiten Weltkrieges in der Jagellonischen Bibliothek in Krakau befindet (früher in der Preußischen Staatsbibliothek Berlin). Die ersten drei dieser „ersten vollgewachsenen Arbeiten“ Wolfgangs auf dem Gebiete der reinen Klaviersonate“ (Paumgartner) sind auf BIS-CD-835 zu finden.

In der **Sonate Nr. 4 Es-Dur KV 282** (189g) probiert Mozart eine Satzfolge, die sich erheblich vom Aufbau der drei ersten Sonaten unterscheidet. Er dürfte wohl dabei einfach neue Wege auf dem Gebiet der Sonatenform gesucht haben, aber man darf nicht übersehen, daß er dabei sicherlich anderweitig Inspiration gefunden hatte. Rampe weist darauf hin, daß von Haydn mindestens drei Klaviersonaten mit ähnlicher Form vorliegen, von Johann Christian Bach auch eine. Diese entstand 1766. Theoretisch kann Mozart sie also sehr wohl gekannt haben, und die Haydn-Werke könnte er bei seinem Besuch in Wien im Sommer 1774 (teilweise auch früher) kennengelernt haben. Das interessante an dieser Sonate ist nicht zuletzt der Beginn: kein *Allegro*, kein schnelles Tempo, nicht einmal ein mäßiges, sondern ein *Adagio* in Sonatenform, ein langsamer Vierertakt, lyrisch melodisch, aber auch affektgeladen. Nun fragt man sich, was nach diesem langsam Einleitungssatz als Fortsetzung möglich ist. Kaum noch ein langsamer Satz, auch kein normaler

Allegrosatz. Es bleiben also nicht so viele Möglichkeiten, mit Ausnahme jener, die Mozart wählte: ein *Menuett*, oder, um genau zu sein, ein doppeltes Menuett, graziös und feinfühlig. Schließlich ein monothematisches, kontrapunktisch verarbeitetes *Allegro*. Alfred Einstein spricht davon, daß man in der Sonate das unregelmäßig Subjektive in Haydns Stil finden kann, aber Mozart liebte es mitunter, mit den musikalischen Formen zu experimentieren. So entstand hier die in mancher Hinsicht originellste seiner Klaviersonaten.

Auch bei der **Sonate Nr. 5 G-Dur KV 283** (189h) blickt Mozart im gewissen Sinn zu den bei dem vorigen Werk erwähnten Vorbildern, aber formal unterscheidet sich die Sonate völlig von Nr. 4, denn hier haben wir vor uns drei Sätze, die alle in Sonatenform komponiert sind (dasselbe konnten wir allerdings bereits bei den beiden ersten Sonaten der Serie, KV 279 bzw 280, beobachten). Mozart weicht aber stellenweise von der strengen Sonatenform ab, als Beispiel sei erwähnt, daß im ersten Satz, einem melodisch sanften *Allegro* im 3/4-Takt, die Durchführung ein neues Motiv bringt, dies mehr als ein Vierteljahrhundert vor Ludwig van Beethovens *Eroica*, die sonst immer als Musterbeispiel dieses Verfahrens hervorgehoben wird. Viele Autoren unterstreichen vor allem die enge Geistesverwandtschaft mit dem Schaffen Johann Christian Bachs, besonders im ersten Satz. Auf diesen folgt ein *Andante* in C-Dur, in dessen Durchführung das Thema überraschend in Moll gebracht wird, und das Werk schließt mit einem virtuosen, überschwenglichen *Presto* im 3/8-Takt, einem Finale, wo Mozart nicht mehr nach Vorbildern schaute, sondern ganz er selbst ist.

Die **Sonate Nr. 6 D-Dur KV 284** (205b) unterscheidet sich in vielen Punkten wesentlich von den fünf vorhergehenden Sonaten, weswegen es verständlich ist, daß die Autoren der 1964er Fassung des Köchelverzeichnisses der Versuchung nicht widerstehen konnten, sie nummernmäßig von den anderen Sonaten zu trennen. Sie wurde als einzige der ganzen Serie damals gedruckt: Mozart selbst ließ sie 1784 beim Wiener Verleger Torricella herausgeben. Er schätzte sie ganz besonders, und spielte sie sehr häufig öffentlich (was allerdings nicht heißen soll, daß er die anderen Sonaten nie spielte). Dies ist übrigens die Sonate „ex D“, die Mozart im oben zitierten Brief an seinen Vater 1777 recht liebevoll erwähnt. Sie ist die einzige der Sonaten, von der man sicher weiß, daß sie von Thaddäus von Dürnitz in Auftrag

gegeben worden war. Wie bereits erwähnt, glaubten frühere Wissenschaftler, die fünf ersten Sonaten seien 1774 in Salzburg komponiert worden, meinten aber, alle sechs seien Auftragswerke für Dürnitz gewesen, während spätere Kollegen die Entstehungszeit sämtlicher Sonaten auf München 1775 verlegen, aber Dürnitz nur an die letzte knüpfen. (Der heutige Autor meint, umgekehrt wäre logischer: entweder entstanden alle Sonaten in München als Auftragswerke für Dürnitz, oder fünf wurden freistehend in Salzburg komponiert, die sechste in München als Auftragswerk für Dürnitz. Allerdings weiß ich, daß mein ehemaliger Lehrer Paumgartner zu seriös war, um seine Datierung aus der Luft zu greifen — nur gibt er in seiner berühmten Mozartbiographie die Quellen nicht genügend häufig an).

Unklarheiten bezüglich der Genesis dieser wunderbaren Musik dürfen uns aber nicht vom Material selbst abwenden. Einstein weist darauf hin, daß der erste Satz (ein *Allegro* in 4/4 und Sonatenform) in zwei Fassungen vorliegt, einer früheren, „traditionelleren“, nicht vollendeten, und der heutigen, etwas kühneren. Die Frage, ob es der gewiß nicht musikunkundige Dürnitz war, der etwas „mehr Pfeffer“ verlangt hatte, ist akademisch, denn Mozarts Entwicklung war damals bemerkenswert rapide, und er hätte für die Zweitfassung kaum eine fremde Anregung gebraucht. Daß der Titel des zweiten Satzes von Mozart in französischer Sprache geschrieben wurde, *Rondeau en polonaise*, ist kein Zufall, denn der französische Geschmack wurde damals in München ganz besonders geschätzt und gepflegt, und er kommt hier nicht zuletzt in der verschwenderischen Ornamentik zum Vorschein. Heute verbindet man wohl eine Polonaise kaum mehr mit dem Ursprungsland Polen, aber zu Mozarts Zeit war das anders. Rampe ahnt hinter der einzigartigen Zusammenstellung von Rondo und Polonaise politische Implikationen, „vornehmlich eine Anspielung auf die Erste Polnische Teilung (1772) zwischen Österreich (Habsburg), Preußen und Rußland, an der indirekt auch das auf habsburgischer Seite stehende Bayern mitwirkte“. — Als letzter Satz steht ein Thema mit zwölf kunstvollen Variationen, die, wie bereits der zweite Satz, das Urteil der Zeitgenossen bestätigen, demnach Freiherr von Dürnitz ein ausgezeichneter „Pianospieler“ gewesen sei.

© Julius Wender 1997

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

Ronald Brautigam wurde 1974 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. Dies ist seine vierte Aufnahme für BIS.

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

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

Quoique Mozart ait eu de la difficulté à garder intacte sa réputation de compositeur dans ses dernières années, il pouvait certainement gagner sa vie par d'autres

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

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

Dans la *Neue Mozart-Ausgabe* (1955, suiv.) de la Fondation Internationale du Mozarteum, les parties de clavier dans les œuvres de Mozart sont immanquablement appelées "pianoforte", quoi que le compositeur ait lui-même écrit dans le manuscrit. Dans son admirable livre *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955), Siegbert Rampe souligne que cette pratique remonte évidemment au spécialiste de Mozart Alfred Einstein et à ses élèves. Dans les partitions originales et jusque tard dans sa vie, Mozart avait ou bien omis d'identifier l'instrument à clavier, ou bien il l'avait tout simplement appelé "Cembalo" (clavecin); on trouve certaines références isolées au "Clavecin Ou Forté Piano" par exemple mais il ne ressort plus ou moins clairement que de ce dernier cas quel instrument il avait vraiment en tête. C'est la cause d'un conflit insoluble entre les experts, ce qui prouve que les musicologues peuvent se quereller avec autant d'ardeur que tous les

autres scientifiques. Certains soutiennent que Mozart — et plusieurs de ses collègues — écrivirent “Cembalo” par pure paresse même s’ils avaient un autre instrument dans l’idée. D’autres sont d’avis que la majorité des œuvres 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 premières sonates pour clavier (KV 278-84), on a la preuve irréfutable qu’elles peuvent être jouées sur un “piano-forte” (dans la terminologie de l’époque, “piano-forte” est synonyme de “fortepiano”). Dans une lettre à son père écrite en 1777, Mozart écrit: “Je les ai souvent jouées par cœur... la dernière ex D a une sonorité incomparable sur le piano-forte de Stein” (une allusion à l’ami de Mozart, le facteur de pianos et d’orgues Andreas Stein installé à Augsbourg; il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne). Au moins en ce qui concerne cette sonate, nous pouvons considérer le choix du piano-forte comme autorisé par le compositeur, ce qui rend peu probable que Mozart ait écrit ses sonates suivantes sans avoir considéré les possibilités offertes par le piano-forte.

Il semble que le pianiste Arthur Schnabel ait dit des sonates pour clavier de Mozart qu’elles étaient trop faciles pour les enfants mais trop difficiles pour les virtuoses. Cette formulation est géniale parce que tout pianiste qui a acquis une certaine dextérité de base est capable de maîtriser les problèmes techniques de la plupart des sonates tandis que le contenu musical profond, qui ne peut souvent être perçu que par un musicien expérimenté, présente des difficultés plus grandes. Schnabel pensait certainement ici aux six premières sonates. L’éminent expert de Mozart Bernhard Paumgartner a écrit au sujet de ces sonates: “Le mauvais emploi des sonates comme aide pédagogique parmi des élèves moins doués a donné ces exemples merveilleux dans l’art brillant et pourtant léger de supporter une atmosphère gênante. Elles exigent une supériorité spirituelle et une maîtrise complète de

l'instrument." Ce dernier point est confirmé par Mozart qui parlait de ces œuvres dans ses lettres comme de ses "sonates difficiles".

Il existe différentes hypothèses quant à la date et l'endroit de composition de ces six sonates. Elles ne diffèrent que légèrement mais mènent à plusieurs sources suggérant des années différentes. Paumgartner croit que les cinq premières sonates ont été écrites avant que Mozart ne quitte Salzbourg pour Munich en décembre 1774. C'est à Munich qu'eut lieu la brillante première de l'opéra *La finta giardiniera* en janvier 1775 et c'est là que Mozart, selon Paumgartner, composa la sixième sonate. Plusieurs érudits modernes en sont cependant arrivés à la conclusion que toutes les six pièces furent composées à Munich au début de 1775, probablement pour des fins personnelles de concert. Au moins la dernière de ces sonates — une pièce que Mozart aimait particulièrement — fut composée pour un mélomane, le noble Thaddäus von Dürnitz à Munich. Toutes les six se trouvent dans un manuscrit du début de 1775 (chose étrange, le premier mouvement de la première sonate fait défaut), ce manuscrit est conservé depuis la fin de la seconde guerre mondiale à la Bibliothèque jagellonique à Cracovie (il avait précédemment été conservé à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin). Les trois premières de ces "premières œuvres brevetées de Wolfgang dans le genre de la pure sonate pour clavier" (Paumgartner) sont enregistrées sur BIS-CD-835.

Dans la **Sonate no 4 en mi bémol majeur KV 282** (189g), Mozart s'essaie à un ordre de mouvements nettement différent de la structure des trois premières sonates. Ce n'était peut-être qu'une tentative d'innovation dans le cadre de la forme de sonate mais nous ne devrions pas ignorer le fait que son inspiration lui est aussi venue d'ailleurs. Rampe souligne que Haydn composa au moins trois sonates pour clavier avec une structure formelle semblable et que Johann Christian Bach en écrivit une lui aussi. La pièce de Bach date de 1766 et il est ainsi théoriquement possible que Mozart la connaissait bien. Il aurait pu avoir vu ou entendu les œuvres de Haydn quand il se rendit à Vienne à l'été de 1774, il en connaissait peut-être certaines même avant. L'un des traits les plus intéressants de cette sonate est son commencement: pas d'*Allegro*, pas de tempo rapide, pas même de tempo modérément rapide mais bien une forme de sonate en mesures à 4/4 lentes, un *Adagio* lyrique et mélodieux qui ne manque pas de passion. On pourrait se demander

quelle suite est possible après ce premier mouvement lent. Un autre mouvement lent est aussi hors de question qu'un *Allegro* normal. Mozart avait un choix réduit quand il se décida pour un *Menuet* – ou, plus précisément, un menuet double, gracieux et sensible. Suit finalement un *Allegro* monothématique au développement contrapuntique. Alfred Einstein suggère que cette sonate contienne les qualités irrégulières et subjectives associées au style de Haydn mais Mozart aimait à faire des expériences avec les formes musicales. Il en est résulté ici sa sonate pour clavier peut-être la plus originale de toutes.

Dans la **Sonate no 5 en sol majeur KV 283 (189h)**, Mozart jette encore un coup d'œil en direction des mêmes modèles mais la forme de cette sonate est totalement différente de celle du *no 4* puisque ses trois mouvements sont tous dans la forme de sonate (c'est aussi le cas des deux premières sonates de cette série, KV 279 et 280). On trouve pourtant à l'occasion des dérogations à la forme stricte de sonate – par exemple dans le premier mouvement, un *Allegro* mélodieux et gracieux en mesures à 3/4 où le développement introduit un nouveau motif, plus d'un quart de siècle avant l'*Héroïque* de Ludwig van Beethoven qui est normalement donnée comme exemple parfait de cette pratique. Plusieurs commentateurs soulignent la parenté spirituelle avec la musique de Johann Christian Bach, surtout dans le premier mouvement. Ceci est suivi d'un *Andante* en do majeur dont le thème, dans le développement, nous surprend par son apparition dans la tonalité mineure. La sonate se termine par un *Presto* virtuose et expansif en 3/8 – un finale dans lequel Mozart ne cherche plus à bisser ses prédécesseurs mais se permet d'être totalement lui-même.

La **Sonate no 6 en ré majeur KV 284 (205b)** est de plusieurs façons très différente des cinq sonates précédentes et il est compréhensible que les compilateurs de la version de 1964 du catalogue Köchel n'aient pas pu résister à la tentation de la séparer numériquement des autres. C'est la seule de la série à avoir été imprimée en ce temps-là: Mozart la fit sortir chez la maison d'édition viennoise Torricella en 1784. Lui-même aimait particulièrement l'œuvre et il la joua souvent en public (ce qui ne veut pas dire qu'il ne jouait jamais ses autres sonates). De plus, c'est la sonate "ex D" mentionnée par Mozart en des termes si chaleureux dans la lettre de 1777 à son père (citée ci-haut). C'est la seule des sonates dont il est certain qu'elle a

été commandée par Thaddäus von Dürnitz. Comme mentionné auparavant, on a cru que les cinq premières sonates furent composées à Salzbourg en 1774 mais que toutes les six avaient été écrites à la demande de Dürnitz; des expertises plus récentes datent les six sonates de 1775 (Munich) mais n'associent Dürnitz qu'à la dernière. (Le présent auteur croit que le contraire est plus probable: soit qu'elles aient toutes été écrites à Munich pour Dürnitz ou que cinq furent composées indépendamment à Salzbourg et la sixième à Munich pour Dürnitz. Je crois cependant que Paumgartner — mon ancien professeur — était trop conscientieux pour choisir une date sans bonne raison; pourtant, dans sa célèbre biographie de Mozart, il aurait pu identifier ses sources plus fréquemment.)

Il ne faudrait cependant pas se détourner de la musique pour des incertitudes concernant l'origine de cette ravissante pièce. Einstein fait remarquer que le premier mouvement (un *Allegro* en 4/4 en forme de sonate) existe en deux versions, une première "plus traditionnelle" qui est incomplète, et la normale un peu plus audacieuse. Que ce soit Dürnitz ou non — qui s'y connaissait en matière de musique — qui ait demandé plus de piment est une question intellectuelle puisque le développement de Mozart au cours de cette période était remarquablement rapide et il n'aurait guère eu besoin de l'encouragement de quelqu'un d'autre pour composer la seconde version. Ce n'est pas une coïncidence que le titre du second mouvement, *Rondeau en polonaise*, soit français: en ce temps-là à Munich, le goût français était particulièrement favorisé et cultivé — ce dont témoigne ici aussi l'abondance des ornements. De nos jours, on n'associe que rarement le titre de Polonaise directement au pays, la Pologne, mais c'était différent du temps de Mozart. Rampe discerne des implications politiques derrière l'unique combinaison de rondo et de polonaise, "d'abord et avant tout une allusion au premier partage de la Pologne (1772) entre l'Autriche des Habsbourg, la Prusse et la Russie, partage dans lequel la Bavière — qui était du côté des Habsbourg — a joué un rôle indirect." Le dernier mouvement est un thème avec douze variations travaillées qui, comme le second mouvement, confirme le jugement de l'époque que M. von Dürnitz était un excellent "pianiste".

© Julius Wender 1997

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 piano-forte avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. C'est son quatrième disque BIS.

INSTRUMENTARIUM

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

Instrument technician: Paul McNulty

Recording data: 1996-08-07/08 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

2 Neumann KM130 microphones; microphone amplifier by Didrik De Geer, Stockholm;

Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Ingo Petry

Cover text: © Julius Wender 1997

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

Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Romain d'Ansembourg

Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell

Typesetting, lay-out: Kyllicki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd.

Colour origination: Studio 90 Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

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

Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & ℗ 1996 & 1997, BIS Records AB



The fortepiano used on this recording