



MOZART

COMPLETE SONATAS & VARIATIONS
RONALD BRAUTIGAM fortepiano



CD-835/837 DIGITAL

Mozart

THE COMPLETE
PIANO SONATAS

Ronald Brautigam
fortepiano

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

The Complete Piano Sonatas

BIS-CD-835 (DISC 1)

Playing time: 57'48

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

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

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

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

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

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

BIS-CD-836 (DISC 2)

Playing time: 60'32

Sonata in E flat major, KV 282 (No. 4) (1775) (Bärenreiter) 14'20

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Adagio</i> | 7'08 |
| 2 | II. Menuetto I – Menuetto II | 4'03 |
| 3 | III. <i>Allegro</i> | 3'02 |

Sonata in G major, KV 283 (No. 5) (1775) (Bärenreiter)**17'56**

- | | | |
|------------|--------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 5'36 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 6'43 |
| [6] | III. <i>Presto</i> | 5'28 |
-

Sonata in D major, KV 284 (No. 6) (1775) (Bärenreiter)**26'59**

- | | | |
|------------|--|-------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 7'13 |
| [8] | II. Rondeau en polonaise. <i>Andante</i> | 4'18 |
| [9] | III. Theme and Variations | 15'21 |

[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

BIS-CD-837A (DISC 3)**Playing time: 58'30****Sonata in C major, KV 309 (No. 7) (1777) (Bärenreiter)****19'50**

- | | | |
|------------|--|------|
| [1] | I. <i>Allegro con spirito</i> | 8'17 |
| [2] | II. <i>Andante un poco adagio</i> | 6'01 |
| [3] | III. Rondeau. <i>Allegretto grazioso</i> | 5'23 |
-

Sonata in D major, KV 311 (No. 8) (1777) (Bärenreiter)**17'42**

- | | | |
|------------|------------------------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro con spirito</i> | 6'24 |
| [5] | II. <i>Andante con espressione</i> | 5'28 |
| [6] | III. Rondeau. <i>Allegro</i> | 5'39 |
-

Sonata in A minor, KV 310 (No. 9) (1778) (Bärenreiter)**19'39**

- | | | |
|------------|--|------|
| [7] | I. <i>Allegro maestoso</i> | 7'58 |
| [8] | II. <i>Andante cantabile con espressione</i> | 8'49 |
| [9] | III. <i>Presto</i> | 2'43 |

Sonata in C major, KV 330 (No. 10) (1783) *(Bärenreiter)* **22'38**

- | | | |
|---|------------------------------|------|
| 1 | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'42 |
| 2 | II. <i>Andante cantabile</i> | 6'23 |
| 3 | III. <i>Allegretto</i> | 7'21 |

Sonata in A major, KV 331 (No. 11) (1783) *(Bärenreiter)* **23'41**

- | | | |
|---|------------------------------------|-------|
| 4 | I. <i>Andante grazioso</i> | 14'16 |
| <div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 1</div> <i>Andante grazioso</i> 1'43; <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 2</div> Variation I 1'28; <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 3</div> Variation II 1'35; </div> | | |
| <div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 4</div> Variation III 2'11; <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 5</div> Variation IV 1'34; <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 6</div> Variation V 4'25; </div> | | |
| <div style="display: flex; justify-content: space-between; align-items: center;"> <div style="border: 1px solid black; padding: 2px;">INDEX 7</div> Variation VI 1'20 </div> | | |
| 5 | II. Menuetto. Trio | 5'21 |
| 6 | III. Alla turca. <i>Allegretto</i> | 3'52 |

Sonata in F major, KV 332 (No. 12) (1783) *(Bärenreiter)* **23'10**

- | | | |
|---|---------------------------|------|
| 7 | I. <i>Allegro</i> | 9'01 |
| 8 | II. <i>Adagio</i> | 4'33 |
| 9 | III. <i>Allegro assai</i> | 9'30 |

Sonata in B flat major, KV 333 (No. 13) (1783) *(Bärenreiter)* **26'56**

- | | | |
|---|---------------------------------|-------|
| 1 | I. <i>Allegro</i> | 9'40 |
| 2 | II. <i>Andante cantabile</i> | 10'57 |
| 3 | III. <i>Allegretto grazioso</i> | 6'05 |

Fantasie in C minor, KV 475 (1785) *(Bärenreiter)* **11'57**

- | | | |
|---|--------------------|------|
| 4 | <i>Adagio</i> | 4'56 |
| 5 | <i>Allegro</i> | 1'23 |
| 6 | <i>Andantino</i> | 2'08 |
| 7 | <i>Più allegro</i> | 1'32 |
| 8 | <i>Tempo primo</i> | 1'56 |

	Sonata in C minor, KV 457 (No. 14) (Bärenreiter)	19'45
[9]	I. <i>Molto allegro</i>	7'55
[10]	II. <i>Adagio</i>	7'29
[11]	III. <i>Allegro assai</i>	4'05

BIS-CD-837D (DISC 6)

Playing time: 73'42

	Sonata in F major, KV 533+494 (No. 15) (Bärenreiter)	29'44
[1]	I. <i>Allegro</i> (1788)	10'10
[2]	II. <i>Andante</i> (1788)	13'35
[3]	III. Rondo. <i>Allegretto</i> (1786)	5'47

	Sonata in C major, KV 545 (No. 16) (1788) (Bärenreiter)	12'10
[4]	I. <i>Allegro</i>	4'18
[5]	II. <i>Andante</i>	6'02
[6]	III. Rondo	1'41

	Sonata in B flat major, KV 570 (No. 17) (1789) (Bärenreiter)	17'10
[7]	I. <i>Allegro</i>	5'29
[8]	II. <i>Adagio</i>	8'06
[9]	III. <i>Allegretto</i>	3'24

	Sonata in D major, KV 576 (No. 18) (1789) (Bärenreiter)	14'12
[10]	I. <i>Allegro</i>	4'48
[11]	II. <i>Adagio</i>	5'06
[12]	III. <i>Allegretto</i>	4'07

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.

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 per-

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

Similarly, classical sonata form is found in all three movements of the *Sonata No.2 in F major*, KV 280 (189e). The slow movement is unique in Mozart's œuvre: this *Adagio* is the only minor-key slow movement in all of Mozart's eighteen piano sonatas. Einstein took the view that a sonata in the same key by Haydn may have served as a model for this work, the work in question being the *Sonata No.38* (Hob.XVI.23), which Haydn had composed in 1773 and which was published in 1774 as part of his 'Opus 13': Mozart could well have encountered this piece in Vienna. Moreover the tempo markings of the last two movements are identical with those of Haydn, and both works were evidently composed in the middle of the 'Sturm und Drang' period – in Mozart's case this is shown for example by the great contrast between the outer movements and the middle movement,

a siciliano, the melancholy mood of which is swept away by the following *Presto* with its dance-like *joie de vivre*.

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

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 virtuosic, 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 polonoise*, 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 Polonoise 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 polonoise, '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'.

The order of the three sonatas on the third CD in this set varies according to the source consulted. Here they are played in numerical order, which means that KV 311 comes before KV 310. This reflects the fact that a precise dating of these two sonatas is not possible, which makes their order uncertain. All three of the sonatas were later published together in Paris under the title: 'Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IVc.' As so often in earlier times, the opus number is allocated completely at random, and we might smile at the thought of how many works Mozart had in fact completed by that time!

'For her age, she possessed great common sense and a mature bearing; she is serious, and speaks little. But what she says is uttered with grace and friendliness. – Yesterday she once again gave me indescribable pleasure by playing my sonata quite excellently.' In this letter, dated 6th December 1777, Mozart describes Rosa, the thirteen-year-old daughter of the Mannheim court composer Christian Cannabich, whom he taught while she was on an extended trip to Paris with her mother. The work mentioned may well have been the *Sonata No. 7 in C major*, KV 309 (284b) – but this must be stated with some caution: although there is no other keyboard work by Mozart that was described in such detail during that period, the manuscript itself is lost. Nevertheless, expert opinion is united that this was the sonata referred to, and there is a very acceptable substitute for the manuscript in the form of a copy made by Mozart's father around 1778. At a concert in Augsburg on 22nd October 1777, Mozart played the sonata from memory (according to his own account of the event), although he used a different middle movement: the new one was supposed to be a portrait of Rosa. He finished writing down the music in Mannheim in November, along with the *Sonata No. 8 in D major*, KV 311 (284c).

To a certain extent both sonatas, especially KV 309, show the influence of the then much-admired Mannheim style of composition, although this style's abrupt effects – as the Mozart scholar Bernhard Paumgartner emphasizes,

are here smoothed over and 'carried over into the more tender world of the piano's sonority'. The word 'tender' should not, however, be taken to imply 'weak'; the outer movements of KV 309, for example, have an almost orchestral strength, and the concluding *Rondeau* could serve as the finale of a solo concerto. The middle movement too is by no means lacking in power: Nannerl, the composer's sister, said that 'the *Andante* does indeed require strong concentration and nicety'. Here we find a mixture of variation and rondo form, and the theme is skilfully varied each time it reappears.

The original manuscript of the KV 311 sonata is now kept at the Jagellonic Library in Cracow (formerly at the Prussian State Library in Berlin), but little is known about its origins. The composer's correspondence with 'Bäsele' (Maria Anna Thekla Mozart) suggests that the work was composed in the autumn of 1777, for the daughters of the Freysinger family in Munich. Mozart probably took it with him on his trip to Paris where, as we have observed, he had it published. Rampe detects no remaining traces of the Mannheim style in this sonata but, in his view, 'Mozart's own style is here centre stage, a style which moreover finds astonishingly mature expression'. The melodic richness of the first movement is further emphasized by an impressive extension of the development section. The *Andante con espressione* has been called 'a sort of serenade', and in this sonata too a *Rondeau* serves as the finale – a generously constructed movement which could easily have come from a piano concerto, an impression heightened by its brilliant cadenza.

Alfred Einstein describes the KV 309 and KV 311 sonatas as twins. The *Sonata No. 9 in A minor*, KV 310 (300d) does not belong with them in that it is the first of the so-called Paris sonatas. The manuscript, preserved in a New York library, was dated 'Paris 1778' in Mozart's own hand, and it cannot be ruled out that it was composed in July (Mozart's mother died on 3rd July in Paris). Einstein's use of the epithet 'tragic' for this sonata is principally on account of its alternately dramatic and gloomy atmosphere, however, which is not entirely relieved even

in the F major middle movement. The finale, a *Presto*, is one of the very few rondos that Mozart ever wrote in a minor key, full of drama, and in a musical language (as indeed is the entire sonata) that was so shocking to the public of the time that Mozart could hardly have counted on instant success for the piece.

In my comments on the *Sonata No. 9 in A minor*, KV 310, I mentioned that it is the first of the so-called 'Paris Sonatas': its manuscript was dated 'Paris 1778' by Mozart himself. The following sonatas too (*Nos. 10-13*, KV 330-333) have always been described as 'Paris Sonatas' by musicologists (with 1778 as their presumed year of composition); even today they are labelled thus, although it has been proved to be a misnomer. They are now known to have been composed later. In 1986 an analysis of the paper used in Mozart's manuscripts (which are still preserved in part) allowed the musicologist Alan Tyson to determine that they were probably written in 1783, no less than five years later than had previously been assumed: not until then did Mozart have access to this particular type of paper, in Salzburg and Vienna. It might seem strange that a virtuoso pianist like Mozart should have spent five whole years without writing a single piano sonata. What would he have played at his concerts? Albert Einstein's cousin, the legendary Mozart scholar Alfred Einstein, offered the following simple explanations of the habits of the young composer: 'For Mozart it was for the time being not necessary to write down piano sonatas or variations, because he improvised them.' This solution is spot on; it would be unlikely to occur to us today, however, because concert improvisation is now restricted almost exclusively to jazz.

According to Rampe, the more precise time of composition of the three sonatas KV 330-332 can be set at 'between January and July in Vienna or (more probably) between July and October in Salzburg'. The next year, 1784, all three were published together by Artaria in Vienna with the orthographically intriguing title of 'TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W.A. MOZART'. The sonatas apparently sold

well – indeed it was for this reason that Mozart wrote them down at all; the very next year they were also issued by Schott in Mainz. Interestingly, a comparison between the Artaria edition and the preserved sections of the manuscripts reveals relatively substantial differences, suggesting (according to Rampe) 'that Mozart, contrary to what is traditionally thought, still undertook revisions later – as it were, at the last moment.'

With the exception of the last page, which has been lost, the original of the *Sonata No. 10 in C major*, KV 330 (300h) can be found in the Jagellonic Library in Cracow (it was previously in the Prussian State Library in Berlin). Einstein not only describes the sonata as a masterpiece but also calls it 'one of the most lovable pieces that Mozart ever wrote', and he points out a thematic connection 'between the main theme of the A minor sonata and a segment of the second theme of the C major sonata'; the 'A minor sonata' referred to is *Sonata No. 9*, KV 310, which Einstein assumed to have been composed just before *No. 10*. Superficially this sonata is extremely simple, and it contains no major technical difficulties; Paumgartner describes it as 'intended for players of modest ability'. The melodic richness and generous ornamentation, however, are remarkable: in the development of the *Allegro moderato*, for example, new thematic ideas are introduced. The calm atmosphere of the *Andante cantabile* is only briefly overshadowed by the minor key of the *minore* section, and the concluding *Allegretto* in free rondo form makes a charming conclusion for the work.

When the Turks besieged Vienna in 1683, the would-be conquerors not only brought coffee to the Austrian capital but also left various cultural legacies. One of these was the so-called 'janizary music', and it influenced Mozart on several occasions. In the 'anniversary year' of 1783, he composed *Die Entführung aus dem Serail* and the finale of the *Sonata No. 11 in A major*, KV 331 (300i). Most of the manuscript of the sonata has been lost – only the end of the finale remains, in a private collection in Lisbon but, for the reasons given earlier, the Artaria edition can be regarded as correct. This work is possibly

Mozart's most popular piano sonata, and it is commonly known as the 'Variation Sonata' or 'Alla turca Sonata'. Max Reger wrote a massive set of orchestral variations on Mozart's theme. This was not the first time that Mozart used variation form in a piano sonata (he had done so, for instance, in the 'Dürnitz' *Sonata No. 6 in D major*, KV 284), but this was the first time he had done so in a first movement. The provenance of the theme, which is followed by six ingenious variations, has been researched by numerous musicologists, but there seems no evidence that Mozart was not simply inspired to write music with the character of a folk-song. This is followed by a proud minuet: when it was still believed that this sonata had been written in Paris, it was said that the movement was attuned to French tastes. Finally comes the *Alla turca* movement. The music of the Turkish infantry (janizaries) was characterized by the sounds of piccolo, bass drum, cymbals and triangle, and it is easy to imagine these instruments whenever the major-key section of this popular movement returns.

'The charm of this sonata's beginning is that it is no beginning, but instead it is like a second theme, lyrical and songful, as though fallen from heaven.' This is how Alfred Einstein summarizes the opening of the *Sonata No. 12 in F major*, KV 332 (300k). The first movement, the manuscript of which (except for one page) is in a private collection in the USA, is indeed unconventionally constructed in that both themes are of decidedly lyrical character. Although Mozart consciously renounces the usual contrast of character between the two main themes, the movement makes an unusually harmonic impression, as though composed in a single broad sweep. 'No one will be able to explain how one melodic bloom follows on from another in this movement, and everyone will perceive its naturalness, its necessity, its unity' (Einstein). The second movement is an *Adagio* with two main sections, in B flat major and F major respectively, principally characterized by rich ornamentation. The finale, *Allegro assai*, is reminiscent of a gigue with its virtuoso semi-quaver motion in 6/8-time, although formally it lies

somewhere between a rondo and a sonata movement.

Mozart composed the *Sonata No. 13 in B flat major*, KV 333 (315c) in Linz in November 1783, where he and his wife stayed en route to Vienna. Examinations of the composer's handwriting in the original manuscript (in the Berlin State Library) have led Wolfgang Plath to assert that this work's date of composition was very close to that of the *Linz Symphony*, KV 425, and on paper of very similar quality. It is assumed that the composer, probably with the aim of earning money fast, intended to begin a new series of three piano sonatas here, similar to KV 330-332, but he subsequently changed his plans. He had the *Sonata No. 13* published by Torricella in Vienna in the summer of 1784 but, perhaps keen to hurry things along but lacking the requisite time to compose any more sonatas, he appended the 'Dürnitz' *Sonata No. 6 in D major*, KV 284 and the *Violin Sonata in B flat major*, KV 454 (written in April 1784). KV 330-332 were published slightly later by Artaria in Vienna.

From the point of view of textual criticism, it is especially interesting that Mozart almost certainly supervised the printing of the Torricella edition in person, as a result of which this version may be regarded as wholly authentic.

The *Sonata No. 13* is not only a large-scale work but also, as Rampe points out, 'musically and technically one of Mozart's most demanding sonatas'. When it was still believed that the work was composed in 1778, the piece was also thought to have been influenced by Johann Christian Bach, whom Mozart had met at that time in Paris. Today it is thought that the technically difficult but stylistically well-balanced character of the first movement is Mozart's own invention, as is the *Andante cantabile*. In the finale he transcends his own normal boundaries, and the movement contains a significant cadenza, linked with a pedal point.

It is not quite clear whether or not the *Fantasy and Sonata No. 14 in C minor*, KV 475+457, really belong together. It should be remembered that, although the sonata was completed on 17th October 1784, the fantasy was not ready until 20th May 1785 (the original manu-

works of both works are kept by the International Mozarteum Foundation in Salzburg). Mozart delivered them together to Artaria in Vienna, where they were published in the autumn of 1785, but 'it has so far remained a matter for conjecture whether it was really Mozart's own intention to preface the sonata with a fantasy, or whether this step was the publisher's request' (Rampe).

The fact that these two works are related in spirit, key, period and musical style does not necessarily imply that they must be performed together; this tradition has, however, become established (with the help of the first edition). Those who believe in number mysticism will anyway claim the numbers KV 475~457 to be a reference to higher powers (at least in the form of Herr Ritter von Köchel).

The sonata is dedicated to Therese von Trattner, a pupil of Mozart's, which has given rise to various speculations concerning the content of the music. Because these, for lack of hard evidence, must remain speculations, we should perhaps confine ourselves to the comment that Mozart's musical style here develops in a direction which clearly leads towards early Romanticism: behind the classical elegance we find – both in the fantasy and in the outer movements of the sonata – brooding, dramatic, sometimes even melancholy moods. As a contrast we find the sublimely peaceful E flat major of the *Andante* movement. It is often claimed that these two works penetrate deep into the emotional world of one particular later composer, 'It is with justification that the term "beethovenisme d'avant la lettre" has been applied here,' says Einstein, although he immediately goes on to remark: 'although it must be conceded that this particular sonata has contributed in no small measure to the establishment of this "Beethovenisme".' The famous Mozart scholar Bernhard Paumgartner agrees, saying about the *Fantasy* that: 'No other piano work by Mozart, however, has more energetically, by means of a perfect combination of north German formal elements and the ardent melodies that were his own, built so many bridges into the domain of Beethoven's mature piano creations, indeed towards modern piano music in general.'

Like the *Fantasy* and *Sonata No. 14 in C minor*, KV 475+457, the *Sonata No. 15 in D major*, KV 533+494, has a double Köchel number, and in this case too the beginning was composed after the end. On 10th June 1786, in Vienna, Mozart completed the first version of a rondo which was published by Speyer in 1787 and the manuscript of which is now in a collection in New York. This movement serves as the finale of this sonata, and it was not until later that Mozart composed the first and second movements: they were completed on 3rd January 1788, also in Vienna. Shortly afterwards, the entire sonata was published by Hoffmeister, after Mozart had additionally lengthened the rondo by 27 bars. Einstein takes the view that Mozart thus paid off the financial debts that he owed to Hoffmeister.

This sonata is reckoned to be the first example of Mozart's late style, of which Rampe lists a number of characteristic features. In particular we should observe the economy of external means, the close relationship between the first and second themes, and a spatial expansion of the development section. This is of special importance for the increased level of dramatic tension which, some decades later, after Mozart's death, would lead to the Romantic type of sonata form. Einstein found the first two movements to be characterized 'by a magnificence of harmonic-polyphonic conception, a depth of feeling and a harmonic thoughtlessness that are found only in his last works', and he thought the contrast to the 'innocent rondo' almost excessively glaring. This was presumably also Mozart's reason for extending the rondo: the added bars increase the formal weight of the movement to some extent. After the drama of the *Allegro* and *Andante*, however, this finale acts as a counterbalance, a transition to everyday life.

The *Sonata No. 16 in C major*, KV 545, is among the best-known of Mozart's piano works, not least because it appears in numerous piano collections (or, at least, its first movement does). In his own catalogue of works Mozart called it 'Eine kleine klavier Sonate für anfänger' ('a little piano sonata for beginners'), and it may indeed have

been written with a pedagogical purpose. When it was published in Vienna, thirteen years after his death, it was labelled *Sonata facile* ('easy sonata'). The manuscript is lost, but we know from the catalogue of works that it was completed on 26th June 1788; the catalogue also reveals that Mozart finished his famous *Symphony No. 39 in E flat major*, KV 543, on the very same day!

The straightforward style of this sonata should not be interpreted as an indication that it is of lesser importance; it is rather that, although they were composed at the same time, the sonata and symphony inhabit different worlds. From the beginning, with its benevolent Alberti basses, to the canonically constructed rondo we observe a superior mastery of the musical material, and it would not be out of place to add the warning that – in spite of the label *Sonata facile* – only pianists who have achieved a degree of stylistic maturity should attempt the piece!

Alfred Einstein described the *Sonata No. 17 in B flat major*, KV 570 (February 1789), as 'one of Mozart's most blessed works'; like all the works on this CD, it was composed in Vienna. What little remains of the manuscript (only the later part of the first movement) is in the British Library in London. In his catalogue of works Mozart wrote 'Eine Sonate auf klavier allein' ('a sonata for piano solo'), in view of which the title on Artaria's posthumous first edition (1796) seems somewhat peculiar: 'Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino'. This is indeed puzzling, because it was claimed as early as the middle of the nineteenth century that the violin part of this often reprinted version was written by Mozart himself. This, however, is not the opinion of most musicologists, who find that the relatively simple, almost clumsy violin part would have been written in a wholly different way by the mature Mozart. It is conceivable that the publishing house wished to increase the number of potential purchasers by this method, and it is equally likely that they referred to the harpsichord alongside the piano for the same reason. In this case it is fairly clear which instrument the composer was thinking of and, as Rampe points out, 'this sonata is fairly easily

recognizable as a composition for piano or clavichord'.

This work was certainly composed as a pedagogical work; it may well be the easiest of Mozart's piano sonatas. In compositional terms, however, the sonata is no small fry. Einstein speaks of its remarkable counterpoint, 'with which the entire work is filled', and which comes to the fore humorously in the finale, and he even suggests that this one is 'the ideal among his piano sonatas'; Paumgartner, meanwhile, pays special attention to the 'beautiful horn theme' in the slow movement. At first glance, this is the most interesting movement in the entire sonata, because it is cast in rondo form (unusual for a slow movement); two of the sonata's three movements are thus written according to this formal principle.

In the summer of the same year, 1789 – 'im Juliuss' ('in July'), as Mozart himself wrote – he completed his last piano sonata, the *Sonata No. 18 in D major*, KV 576. Here the choice of instruments is clear; the first edition, published in 1805, is marked: 'Sonate pour le Pianoforte'. The manuscript is lost. In the months that had passed since the previous sonata Mozart had been in northern Germany and, encouraged by the attitude of the Prussian King Frederick William II, he planned to compose six quartets for him as well as six piano sonatas for his daughter, Princess Friederike. By the time of Mozart's death he had only completed three quartets, and the present sonata was the only one of the projected series to see the light of day.

This last piano sonata is remarkable for its contrapuntal skill and pianistic perfection – and one can only wonder at the thought that Mozart had intended to write six 'easy' sonatas, as this one is very far from simple! For this reason certain musicologists claim with some vigour that this is not a sonata for a princess but was rather intended for a professional pianist. Be that as it may, the work is sometimes referred to as the 'Hunt Sonata', the reason for which is obvious to anyone who listens to the fanfare-like opening. Mozart's skilful treatment of the musical material reminds us that he had studied the Baroque masters carefully, especially J.S. Bach and Handel.

Finally, in this series of Mozart sonatas, let us turn for a moment to the question of number mysticism. It is known that Mozart was very interested in numbers and problems of a numerical nature. One example of this is the priceless *Musikalisches Würfelspiel* ('Game of Musical Dice') in which, with the aid of a pair of dice, Mozart lets us compose a little piece of music – correctly and different each time, according to the way the dice fall. In 1996 the journal *American Scientist* published an article in which the mathematician John F. Putz claimed that Mozart had composed his piano sonatas in accordance with the famous Golden Section. Putz examined 29 movements from the piano sonatas and, as an example of the results of his study, we can observe that the size of the development and reprise, compared with the total duration of the movement, is almost always exactly the Golden Section – approximately 62%.

A coincidence?

© **Julius Wender 1996/1997**

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 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 and Haydn's music for the instrument.

„Mozart war, wir wissen es, ein großer Klavierspieler, einer der größten Klaviervirtuososen seiner Zeit, wenn auch keiner der Virtuososen 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 Mechanikus...“. 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.

Eine weitverbreitete Vorstellung besagt, daß sich die Schaffenskraft Wolfgang Amadeus Mozarts während seiner letzten Lebensjahre in einem gewaltigen Crescendo steigerte, das von entsprechenden Erfolgen begleitet wurde. Was die Schaffenskraft betrifft, wäre es müßig, diese Vorstellung widerlegen zu versuchen, sprechen wir doch von einer Zeit, in der die *Zauberflöte*, das *Requiem* und die grandiosen letzten drei Symphonien entstanden, um nur ein paar Beispiele zu erwähnen. Mit den Erfolgen verhält es sich aber anders. Es ist nämlich unleugbar, daß seine „Reputation in seinen letzten Lebensjahren nachließ und er in ein Absceits 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 Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen. Selbst geübtere müssen seine Sachen mehrmals hören.“ Ein Jahr früher hatten die *Dramaturgischen Blätter* in Frankfurt den *Don Juan* (*Don Giovanni*) als „Mönchsposse“ abgefertigt, und obwohl der Autor anerkennend feststellte, daß „Mozart scheint die Sprache der

Geister von Shakespear (sic!) abgelernt zu haben“, faßte er zusammen: „Die Musik ist nicht populär genug, um allgemeine 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 machte es ja auch möglich, einem späteren Publikum lügnerrische 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 weiter: „Daß er noch immer unter unsere itzt lebenden besten und fertigsten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Tatsächlich war Mozart während der gesamten Wiener Zeit (ab 1781) ein sehr beliebter Klavierspieler, aber auch früher waren seine Fertigkeiten auf diesem Gebiet allorts bewundert worden; man denke nur an die berühmte gewordene Szene, wo das sechsjährige Wunderkind in Wien der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl vorspielt: „Der Wolfert ist der Kayserin auf den Schooß gesprungen, sie um den Haß genommen, und rechtschaffen abgeküßt“ (so Vater Leopold am 16.10. 1762).

Bei Mozart lag also die Kombination genialer Komponist/hervorragender Pianist vor, und es ist unter diesen Umständen logisch, daß sein Klavierschaffen bedeutenden Ausmaßes ist, noch imposanter wenn man auch

die Werke für Klavier und Orchester zählt. Aber dieses Schaffensgebiet stellt uns vor ein Problem. Im vorliegenden Text wird Mozart bewußt nicht als „Pianist“ bezeichnet, sondern als „Klavierspieler“. Der Grund ist, daß dem Terminus „Pianist“ ein Hauch von Bösendorfer Imperial oder anderen moderneren Konzertflügeln anhaftet, die damals nicht zur Verfügung standen. Was spielte nun Mozart wirklich, und – für uns noch wichtiger – an welchen Klavierklang dachte er beim Komponieren?

In der „Neuen Mozart-Ausgabe“ der Internationalen Stiftung Mozarteum (1955 ff.) werden die Klavierparts in Mozarts Werken durchwegs mit „Pianoforte“ bezeichnet, gleichgültig welche Bezeichnung der Komponist selbst im Autograph verwendete. Siegbert Rampe weist in seinem überaus verdienstvollen Buch *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, daß diese Praxis offenbar auf 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, Klavierchord, Spinett und Orgel spielte, und es scheint, daß sein erstes öffentliches Auftreten am „Fortepiano“ im Winter

1774/75 in München stattfand, wobei es aber seinem Spiel anzumerken war, daß er im Umgang mit diesem Instrument noch keine Routine hatte.

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

Angeblieh 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 auskügelt, 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 emnente Mozartforscher Bernhard Paumgartner schrieb: „Der Mißbrauch zu Unterrichtszwecken für Minderbegabte hat diese wunderbaren Gebilde einer so genialen als gewichtslosen Kunst dauernd in eine peinliche Atmosphäre gerückt. Sie verlangen überlegenen Geist, mühe-lose Beherrschung des Instrumentes.“ Das letztere wird dadurch bekräftigt, daß Mozart selbst in Briefen die Werke als seine „schweren Sonaten“ bezeichnete.

Was Entstehungszeit und -ort der sechs Sonaten betrifft, gibt es verschiedene Hypothesen. Sie weichen

zwar nur geringfügig voneinander ab, haben aber den Effekt, daß verschiedene Quellen verschiedene Jahre angeben. Paumgartner meint, die ersten fünf Sonaten seien noch 1774 in Salzburg entstanden, bevor Mozart im Dezember nach München reiste, wo die erfolgreiche Premiere der Oper *La finta giardiniera* im Januar 1775 stattfand, und wo er die sechste komponierte, aber manche heutige Experten sind zur Ansicht gekommen, daß alle sechs Anfang 1775 in München geschrieben wurden, vermutlich für den eigenen Konzertgebrauch. Zumindest die letzte Sonate – die Mozart selbst besonders gern hatte – wurde für den adeligen Musikliebhaber Thaddäus von Dürnitz in München komponiert. Alle sechs sind in einem vom Anfang des Jahres 1775 stammenden Autograph enthalten (seitsamerweise 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 *Sonate Nr.1 C-Dur* KV 279 (189d) steht am Anfang der „ersten vollgewachsenen Arbeiten Wolfgangs auf dem Gebiete der reinen Klaviersonate“ (Paumgartner), denn von einigen Kompositionen, die er als Kind schrieb, zum Teil für Klavier „mit Violinbegleitung“ kann abgesehen werden. Die drei Sätze sind in Sonatenform geschrieben, warten aber stellenweise mit originellen Überraschungen auf. Im einleitenden *Allegro* beginnt beispielsweise die Durchführung ganz unerwartet in g-moll, für die damalige Zeit recht weit von der Haupttonart entfernt, und Alfred Einstein hat darauf hingewiesen, daß der frische Geist des Werkes wie eine Improvisation anmutet. Der galante Stil der Sonaten wurde teilweise von den Söhnen J.S. Bachs und von Joseph Haydn inspiriert, aber Paumgartner meint, in diesem Werk auch Anlehnungen an den „italienisierenden Modestil der Wiener“ zu finden.

Auch bei der *Sonate Nr.2 F-Dur* KV 280 (189e) herrscht die klassische Sonatenform in allen drei Sätzen. Einzigartig in Mozarts Schaffen ist der langsame Satz, ein *Adagio*, das als einziger langsamer Satz sämtlicher achtzehn Klaviersonaten Mozarts in Moll komponiert ist. Einstein meint, eine Haydnsonate in derselben Tonart hätte

als Modell für dieses Werk gedient, und zwar handelt es sich dabei um die *Sonate Nr. 38* (Hob. XVI.23), die Haydn 1773 komponiert hatte und die 1774 als Teil seines „Opus 13“ gedruckt wurde; Mozart kann sie sehr wohl in Wien kennengelernt haben. Auch die Tempo-bezeichnungen der beiden letzten Sätze sind mit jenen bei Haydn identisch, und beiden Werken ist anzumerken, daß sie mitten in der Sturm-und-Drang-Zeit entstanden, bei Mozart nicht zuletzt durch den kräftigen Kontrast zwischen den Ecksätzen und dem Mittelsatz, dessen melancholisches *Siciliano* vom anschließenden, tänzerisch lebensfreudigen *Presto* gleichsam weggefeht wird.

Die *Sonate Nr. 3 B-Dur* KV 281 (189f) bringt wieder einmal ein einleitendes *Allegro* in Sonatenform, diesmal aber großzügiger ausgebaut und technisch so anspruchsvoll, daß es nicht so häufig zu den von Paumgartner erwähnten Unterrichtszwecken hergenommen wird. Auch in dieser Sonate ist eine Affinität mit Haydn deutlich, zumal in den beiden ersten Sätzen, während das abschließende *Rondeau* wie eine Art Vorschau auf die Intensität von Mozarts eigenem Reifestil wirkt. In der damaligen Zeit sehr ungewöhnlich waren derartig affektgeladene Vortragsbezeichnungen wie jene des zweiten Satzes, *Andante amoroso*. In einer Analyse der Sonate meint Rampe: „Man wird kaum zu weit gehen, in diesem Satz einen frühen Versuch eines (noch etwas unentworfenen) Dialogs zwischen ‚weiblichen‘ und ‚männlichen‘ Satzgliedern zu erblicken (die Zuordnung einzelner Themen und Motive bleibt dem Leser bzw. Spieler überlassen).“

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 Haydnwerke 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 langsamen 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 unregelmäßige 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 dessen folgt ein *Andante* in C-Dur, in dessen Durchführung das Thema überraschend in Moll gebracht wird, und das Werk schließt mit einem virtuosen, überschweblichen *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) unter-

scheidet 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 polonoise*, 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 Polonoise kaum mehr mit dem Ursprungsland Polen, aber zu Mozarts Zeit war das anders. Rame ahnt hinter der einzigartigen Zusammenstellung von Rondo und Polonoise 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 „Pianospielder“ gewesen sei.

Die Reihenfolge der auf der dritten CD vorliegenden drei Sonaten ist je nach Quelle verschieden. Hier wird die fortlaufende Numerierung verwendet, und man sieht, daß dadurch KV311 vor KV310 kommt. Dies hängt damit zusammen, daß eine genaue Datierung der beiden letzten Sonaten unmöglich, und dadurch auch die Reihenfolge unsicher ist. Alle drei wurden aber später zusammen in Paris herausgegeben, wobei die Rubrik lautete: „Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IVe.“ Wie so häufig in älteren Zeiten ist die Opuszahl völlig willkürlich gesetzt worden, und man muß beim Gedanken daran schmunzeln, wie viele Opera Mozart damals in Wirklichkeit bereits komponiert hatte!

„Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen, ist serios, redet nicht viel. Was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit. – Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches vergnügen gemacht, sie hat Meine sonata ganz fortreflich gespielt.“ In diesem Brief vom 6. Dezember 1777 spricht Mozart von Rosa, der dreizehnjährigen Tochter des Mannheimer Hofkomponisten Christian Cannabich, die er auf der langen Reise mit seiner Mutter zusammen nach Paris unter-

richtete. Das von ihm erwähnte Werk dürfte die *Sonate Nr. 7 C-Dur* KV 309 (284b) gewesen sein. Diese vorsichtige Wortwahl ist deswegen notwendig, weil es zwar kein anderes Klavierwerk von Mozart gibt, über welches damals so ausführlich geschrieben wurde, aber das Autograph ist verschollen. Trotzdem sind sich die Experten offensichtlich ganz darüber einig, daß es sich um diese Sonate handelte, und es gibt einen recht guten Ersatz für das Autograph, in der Form einer Abschrift, die Mozarts Vater um 1778 anfertigte. Bei einem Konzert in Augsburg am 22. Oktober 1777 hatte Mozart die Sonate nach eigener Angabe direkt aus dem Kopf gespielt (allerdings mit einem anderen Mittelsatz, den neuen sollte er als Portrait von Rosa komponieren), und die Niederschrift wurde im November in Mannheim vollendet, gleichzeitig mit der *Sonate Nr. 8 D-Dur* KV 311 (284c).

Beide Sonaten, vor allem KV 309, weisen eine gewisse Beeinflussung durch den damals vielbewunderten Mannheimer Kompositionsstil auf, obwohl dessen abrupte Effekte, wie der Mozartforscher Bernhard Paumgartner unterstreicht, hier entschärft und „in die zartere Welt des Klavierklanges übertragen“ wurden. Das Wort „zart“ darf aber hier nicht als „kraftlos“ interpretiert werden, denn beispielsweise die beiden Ecksätze von KV 309 muten geradezu orchestral an, und das abschließende *Rondeau* könnte als Finale eines Solokonzertes dienen. Der Mittelsatz ist auch nicht kraftlos: Nannerl, die Schwester des Komponisten, sagte, daß „das *Andante* braucht schon eine starke Aufmerksamkeit und nettigkeit“. Hier sind die Variations- und Rondoformen miteinander vermischt, denn bei jedem abermaligen Erscheinen des Themas wird dieses geistvoll variiert.

Das Original der Sonate KV 311 befindet sich heute in der Jagellonischen Bibliothek, Krakau (früher Preußische Staatsbibliothek Berlin), aber man weiß wenig über ihre Entstehung. Die Korrespondenz des Komponisten mit dem „Bäse“ (Maria Anna Thekla Mozart) läßt vermuten, daß das Werk im Herbst 1777 geschrieben wurde, und zwar für die Töchter der Münchner Familie Freysinger. Wahrscheinlich brachte er es anschließend auf

seiner Reise nach Paris mit, wo es bekanntlich gedruckt wurde. Rampe will in dieser Sonate nichts mehr vom Mannheimer Stil finden, sondern laut ihm „steht hier Mozarts eigener Stil im Vordergrund, der zudem zu erstaunlich reifer Form findet“. Der Melodienreichtum wird im ersten Satz durch eine beeindruckende Erweiterung der Durchführung noch unterstrichen, das *Andante con espressione* ist als „eine Art Serenade“ bezeichnet worden, und auch bei dieser Sonate dient ein *Rondeau* als Finale, ein großzügig aufgebauter Satz, der ohne weiteres einem Klavierkonzert entnommen sein könnte, zu welchem Eindruck die brillante Kadenz beiträgt.

Als Zwillinge bezeichnet Alfred Einstein die Sonaten KV 309 und 311. Die *Sonate Nr. 9 a-moll* KV 310 (300d) paßt insofern gar nicht zu ihnen, als sie die erste der sogenannten Pariser Sonaten ist. Das in einer New Yorker Bibliothek aufbewahrte Autograph wurde von Mozart selbst mit „Paris 1778“ datiert, und es ist nicht auszuschließen, daß das Werk im Juli entstand, an dessen drittem Tag Mozarts Mutter in Paris starb. Daß Einstein das Epitheton „tragisch“ für diese Sonate verwendet, ist aber hauptsächlich auf die abwechselnd dramatische und düstere Stimmung zurückzuführen, die nicht einmal bei dem F-Dur des Mittelsatzes gänzlich weicht. Das Finale, ein *Presto*, ist eines der ganz wenigen Rondos, die Mozart jemals in einer Molltonart schrieb, voller Dramatik, in seiner Tonsprache, wie die ganze Sonate überhaupt, für ein damaliges Publikum so schockierend, daß Mozart für dieses Werk kaum mit unmittelbaren Erfolgen hat rechnen können.

Im Kommentar zur *Sonate Nr. 9 a-moll* KV 310 wurde erwähnt, daß sie die erste der sogenannten Pariser Sonaten ist: das Autograph wurde von Mozart selbst mit „Paris 1778“ datiert. Auch die folgenden Sonaten (*Nr. 10-13*, KV 330-33) wurden von den Musikwissenschaftlern stets als „Pariser Sonaten“ (mit dem mutmaßlichen Entstehungsjahr 1778) bezeichnet, und sie werden auch heute noch so genannt, nunmehr allerdings erwiesenermaßen fälschlicherweise. Nach dem heutigen Stand der Wissenschaft wurden sie nämlich später komponiert. An-

hand des Papiers in Mozarts in Mozarts zum Teil noch vorhandenen Autographen dieser Werke konnte der Musikwissenschaftler Alan Tyson 1986 feststellen, daß sie vermutlich 1783 (also ganze fünf Jahre später als angenommen) geschrieben wurden: erst damals stand nämlich Mozart das betreffende Papier zur Verfügung, und zwar in Salzburg und Wien. Es mag vielleicht seltsam scheinen, daß der Meisterpianist Mozart ganze fünf Jahre lang keine einzige Klaviersonate schrieb. Was spielte er denn bei seinen Konzerten? Albert Einsteins Cousin, der legendäre Mozartforscher Alfred Einstein, bemerkte schlicht über die jugendlichen Gepflogenheiten des Komponisten: „Für Mozart ist es vorläufig nicht notwendig, Klaviersonaten oder Variationen niederschreiben, da er sie improvisiert“. Diese Lösung des Rätsels ist ein Ei des Kolumbus und fällt uns heutigen Menschen wohl nur deshalb nicht ein, weil das Improvisieren bei Konzerten in unserer Zeit praktisch nur mehr beim Jazz vorzufinden ist.

Die genauere Kompositionszeit der drei Sonaten KV 330-32 kann laut Rampe auf entweder „zwischen Januar und Juli in Wien oder (eher) zwischen Juli und Oktober in Salzburg“ festgelegt werden. Im folgenden Jahr, also 1784, erschienen alle drei zusammen bei Artaria in Wien unter der orthographisch anmutigen Rubrik „TROIS SONATES pour le Clavecin ou Piano-forté composées par W.A. MOZART“. Anscheinend ließen sich die Sonaten gut verkaufen, und es war wohl auch zu diesem Zweck, daß Mozart sie überhaupt niederschrieb; bereits im nächsten Jahr wurden sie auch von Schott in Mainz gedruckt. Ein Vergleich zwischen der Artaria-Ausgabe und den noch vorhandenen Teilen der Autographe deckt interessanterweise relativ große Unterschiede auf, somit – laut Rampe – „daß Mozart entgegen traditioneller Ansicht erst nachträglich und sozusagen im letzten Moment noch Revisionen vornahm“.

Das Original der *Sonate Nr. 10 C-Dur* KV 330 (300h) befindet sich, bis auf das verlorengegangene letzte Blatt, in der Jagellonischen Bibliothek in Krakau (früher in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin). Einstein bezeichnet die Sonate nicht nur als Meisterwerk, sondern als „eins

der liebstwertesten, die Mozart je geschrieben hat“, und er weist auf einen thematischen Zusammenhang hin, „zwischen dem Kopfstück der a-moll-Sonate, und einem Partikel des zweiten Themas der C-Dur-Sonate“, wobei unter „a-moll-Sonate“ *Nr. 9* KV 310 zu verstehen ist, von der Einstein annahm, sie sei ganz knapp vor *Nr. 10* komponiert worden. Oberflächlich gesehen ist diese Sonate ausgesprochen schlicht, und sie bietet auch keine größeren technischen Probleme; Paumgartner bezeichnet sie als „bescheidenen Spielern zugeeignet“. Der melodische Reichtum und die üppige Ornamentik sind aber bemerkenswert: so werden beispielsweise in der Durchführung des *Allegro moderato* neue thematische Ideen eingeführt. Die von Stille geprägte Stimmung des *Andante cantabile* wird nur kurz vom Moll des Minore-Teils überschattet, und das abschließende *Allegretto* in freier Rondoform rundet das Werk voller Anmut ab.

Als die Türken Wien 1683 belagerten, brachten die Eroberer in *spe* nicht nur den Kaffee in die österreichische Hauptstadt, sondern sie hinterließen auch verschiedene kulturelle Äußerungen. Die sogenannte Janitscharenmusik war eine von diesen, und sie beeinflusste Mozart mehrmals. Im „Jubiläumsjahr“ 1783 komponierte er *Die Entführung aus dem Serail*, und das Finale der *Sonate Nr. 11 A-Dur* KV 331 (300i). Das Autograph dieses Werkes ist größtenteils verschollen. In Lissabonner Privatbesitz erhalten ist lediglich der Schluß des Finales, aber aus bereits angedeuteten Gründen kann die Artaria-Ausgabe als korrekt gelten. Dieses Werk ist vielleicht Mozarts beliebteste Klaviersonate, und sie ist allgemein als „Variationssonate“ oder „Alia-turca-Sonate“ bekannt. Über Mozarts Thema schrieb Max Reger riesige Orchestervariationen. Es war nicht das erste Mal, daß Mozart die Variationsform in einer Klaviersonate verwendete (wir erinnern uns an die „Dürnitzer“ *Sonate Nr. 6 D-Dur* KV 284), aber hier geschah dies erstmals in einem Kopfsatz. Das von sechs kunstvollen Variationen gefolgte Thema wurde von vielen Musikwissenschaftlern auf seine Provenienz hin geprüft, aber nichts scheint darauf hinzuweisen, daß Mozart sich anders als im Geiste vom

Charakter eines Volksliedes inspirieren ließ. – Es folgt ein stolzes Menuett; als noch geglaubt wurde, die Sonate sei in Paris komponiert worden, sagte man, dieser Satz sei dem französischen Geschmack angepaßt. – Zum Schluß also der Satz *Alla turca*. Die Musik der türkischen Infanterietruppen der Janitscharen zeichnete sich klanglich vor allem durch Piccolo, große Trommel, Becken und Triangel aus, und diese Instrumente darf man sich vorstellen, jedesmal wenn der Durteil des beliebten Satzes zurückkehrt.

„Der Reiz dieses Sonatenbeginns beruht darin, daß er kein Beginn ist, sondern wie ein zweites Thema, lyrisch und gesangvoll, wie vom Himmel gefallen.“ So faßt Alfred Einstein den Anfang der *Sonate Nr. 12 F-Dur* KV 332 (300k) zusammen. Der erste Satz dieses Werkes, dessen Autograph in amerikanischem Privatbesitz bis auf ein Blatt vollständig vorliegt, ist in der Tat ungewöhnlich angelegt, da beide Themen ausgesprochen lyrischen Charaktere sind. Trotz des bewußten Verzichtes auf den üblichen, charaktermäßigen Kontrast der beiden Hauptthemen macht dieser Sonatensatz einen selten harmonischen Eindruck, wie aus einem Guß komponiert. „Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der andern sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen.“ (Einstein) – Als zweiter Satz folgt ein *Adagio* mit zwei Hauptteilen, in B-Dur bzw. F-Dur, deren Hauptmerkmal eine reiche Ornamentik ist, und als Finale dient ein *Allegro assai*, mit virtuosens Sechzehntelbewegungen in einem 6/8-Takt, der an eine Gigue erinnert, formal ein Zwischending zwischen einem Rondo und einem Sonatensatz.

Mozart schrieb die *Sonate Nr. 13 B-Dur* KV 333 (315c) im November 1783 in Linz, wo sich das Ehepaar auf der Reise nach Wien aufhielt. Durch Handschriftuntersuchungen will Wolfgang Plath anhand des in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Originals festgestellt haben, daß dieses Werk in unmittelbarer zeitlicher Nähe der *Linzer Symphonie* KV 425, und übrigens auch auf Papier derselben Qualität komponiert wurde. Es wird angenommen, daß der Komponist, vermutlich zwecks

schnellen Gelderwerbs, hier eine neue Serie von drei Klaviersonaten anfangen wollte, ähnlich der KV 330-32, aber seine Pläne dann änderte. Er ließ nämlich die vorliegende Sonate im Sommer 1784 bei Torricella in Wien drucken, aber vielleicht um die Angelegenheit noch mehr zu beschleunigen, ließ er sich keine Zeit um weitere Klaviersonaten zu komponieren, sondern fügte die „Dürnitzer“ *Sonate Nr. 6 D-Dur* KV 284 und die im April 1784 entstandene *Violinsonate B-Dur* KV 454 hinzu. (KV 330-332 wurden wenig später von Artaria in Wien gedruckt.)

Besonders interessant ist für die Textkritik, daß Mozart mit größter Sicherheit den Druck bei Torricella persönlich überwachte, wodurch diese Fassung durchaus als authentisch gelten darf.

Die *Sonate Nr. 13* ist nicht nur umfangreich, sondern, wie Rampe bemerkt, „eine der musikalisch und spieltechnisch anspruchsvollsten Sonaten Mozarts“. Als man noch glaubte, sie sei 1778 komponiert worden, dachte man auch, sie sei von Johann Christian Bach beeinflusst worden, den Mozart damals in Paris getroffen hatte. Heute meint man, daß der technisch diffizile, dennoch stilistisch ausgeglichene Charakter des ersten Satzes von Mozarts eigener Erfindung ist, wie auch der des *Andante cantabile*. Im Finale geht er dann über seine normalen Grenzen hinaus, und wir finden hier eine bedeutende Kadenz, mit einem Orgelpunkt verbunden.

Ob die beiden Werke der *Phantasie und Sonate Nr. 14 c-moll* KV 475+457 wirklich zusammenhängen, ist nicht ganz klar. Es ist wichtig, dabei festzustellen, daß die Sonate am 14. Oktober 1784, die Phantasie aber erst am 20. Mai 1785 vollendet wurde (beide Originale befinden sich in der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg). Mozart reichte sie zusammen bei Artaria in Wien ein, wo sie im Herbst 1785 gedruckt wurden, aber „ungeklärt ist bisher allerdings, ob es tatsächlich Mozarts eigenen Intentionen entsprach, der Sonate eine Phantasie voranzustellen, oder ob er zu diesem Schritt von seinem Verleger aufgefordert wurde“ (Rampe). Daß es sich um zwei geistes-, tonarts-, zeit- und musiksprachenverwandte Werke handelt, heißt also nicht, daß sie zusammen auf-

geführt werden müssen; die Tradition hat es aber so eingerichtet (mit Hilfe des Erstdrucks). Wer an Zahlenmystik glaubt, wird ohnehin behaupten, die Nummern KV 475-457 seien eine Anweisung höherer Mächte (zumindest in der Gestalt des Herrn Ritter von Köchel).

Daß die Sonate Mozarts Schülerin Therese von Trattner gewidmet ist, wurde der Ausgangspunkt für verschiedene Spekulationen hinsichtlich eines vermuteten Inhalts der Musik. Da diese mangels überlieferter Evidenz eben Spekulationen bleiben müssen, sollten wir uns lieber auf die Feststellung begrenzen, daß sich Mozarts musikalische Sprache hier in eine Richtung entwickelt, an deren Ende man die frühe Romantik deutlich erkennt: hinter der klassizistischen Eleganz finden wir in der Phantasie und den Ecksätzen der Sonate grüblerische, dramatische, manchmal gar schwermütige Stimmungen, als Kontrast dazu dient das erhabene ruhige Es-Dur des verhältnismäßig langen *Adagio*-Satzes. Häufig wurde festgestellt, daß die beiden Werke bis weit in die Gefühlswelt eines bestimmten, späteren Komponisten dringen. „Mit Recht hat man hier gesprochen von einem »beethovenisme d'avant la lettre«,“ sagt Einstein, aber er ergänzt gleich: „Wobei freilich zu bemerken ist, daß gerade diese Sonate einen guten Teil beigetragen hat zur Entstehung jenes »Beethovenisme«.“ Und der berühmte Mozartforscher Bernhard Paumgartner stimmt zu, indem er über die Phantasie sagt: „Kein anderes Klavierwerk Mozarts hat jedoch in vollkommener Bindung norddeutscher Formelemente mit der glutvollen Melodik seines Wesens energischer die Brücken in das Gebiet der reifen Schöpfungen Beethovens, ja in die moderne Klaviermusik überhaupt, geschlagen“.

Wie die *Phantasie* und *Sonate Nr. 14 c-moll* KV 475+457 hat auch die *Sonate Nr. 15 F-Dur* KV 533+494 eine doppelte Köchelnummer, und auch in diesem Falle entstand der Anfang erst nach dem Schluß. Am 10. Juni 1786 vollendete Mozart in Wien die erste Fassung eines Rondos, dessen Autograph heute in einer New Yorker Sammlung zu finden ist, und das 1787 in Speyer im Druck erschien. Dieser Satz dient als Finale

der vorliegenden Sonate, und es war erst später, daß Mozart die beiden ersten Sätze dazukomponierte: sie wurden am 3. Januar 1788 vollendet, ebenfalls in Wien. Kurz darauf wurde die gesamte Sonate bei Hoffmeister gedruckt, nachdem er außerdem das Rondo um 27 Takte verlängert hatte. Einstein vertritt die Ansicht, daß Mozart auf diese Art die Geldschulden beglich, die er bei Hoffmeister hatte.

Diese Sonate gilt als erstes Beispiel von Mozarts Spätstil, von dem Rampe eine ganze Reihe von Charakteristika aufzählt. Hier soll besonders auf die Ökonomie äußerer Mittel, eine enge Verwandtschaft von erstem und zweitem Thema, und auf eine räumliche Erweiterung der Durchführung hingewiesen werden. Diese ist von besonderer Bedeutung für die gesteigerte Dramatik, die einige Jahrzehnte später, nach Mozarts Tod, zur romantischen Art der Sonatenform führen sollte. Einstein meinte, die beiden ersten Sätze seien „von einer Großartigkeit der harmonisch-polyphonen Konzeption, einer Tiefe des Gefühls und harmonischen Rücksichtslosigkeit, wie sie eben nur seine letzten Werke auszeichnet“, und er fand den Gegensatz zum „unschuldigen Rondo“ fast allzu kraß. Vermutlich war dies auch Mozarts eigener Gedanke, als er das Rondo verlängerte, denn die neuen Takte erhöhen gewissermaßen das formale Gewicht des Satzes. Nach der Dramatik des *Allegro* und des *Andante* wirkt jedenfalls dieses Finale als ausgleichende Kraft, als Übergang zum Alltagsleben.

Die *Sonate Nr. 16 C-Dur* KV 545 gehört schon deswegen zu den bekanntesten Klavierwerken des Meisters, weil sie, oder zumindest ihr erster Satz, in vielen Klaviersammlungen zu finden ist. Mozart nannte sie in seinem Werkverzeichnis „Eine kleine klavier Sonate für anfang“, und sie dürfte tatsächlich für den Klavierunterricht geschrieben worden sein. Als sie dreizehn Jahre nach seinem Tod in Wien gedruckt wurde, trug sie die Bezeichnung *Sonata facile* (leichte Sonate). Das Autograph ist verschollen: daß das Werk am 26. Juni 1788 fertiggestellt wurde, wissen wir anhand des Werkzeichnisses, dem ferner zu entnehmen ist, daß Mozart am

selben Tag (!) auch die berühmte *Symphonie Nr.39 Es-Dur* KV 543 vollendete.

Der schlichte Stil dieser Sonate darf nicht so ausgelegt werden, daß sie von geringerer Bedeutung ist, sondern das Werk schwebt einfach in einer ganz anderen Sphäre als die gleichzeitig komponierte Symphonie. Vom Anfang, mit seinen gutmütigen Albertibässen, bis zum kanonartigen angelegten Rondo finden wir eine überlegene Beherrschung des musikalischen Materials, und eine kleine Warnung mag befugt sein: trotz der Bezeichnung *Sonata facile* sollte nur derjenige Pianist an dieses Werk herantreten, der bereits über eine gewisse stilistische Reife verfügt!

Als „eins der seligsten Werke Mozarts“ bezeichnet Alfred Einstein die *Sonate Nr.17 B-Dur* KV 570, die Mozart im Februar 1789 fertigstellte, wie sämtliche Sonaten auf dieser CD in Wien. Das fragmentarische Autograph (nur der spätere Teil des ersten Satzes) befindet sich in der British Library in London. In sein Werkverzeichnis schrieb Mozart „Eine Sonate auf klavier allein“, weswegen die Rubrik bei Artarias postumum Erstdruck 1796 etwas sonderbar ammutet: „Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino“. In der Tat ist dies ein Rätsel, denn bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wurde behauptet, der Violinpart dieser häufig nachgedruckten Version sei wirklich von Mozart selbst geschrieben worden. Die meisten Musikwissenschaftler sind aber anderer Meinung: der relativ einfache, fast unbeholfene Violinpart wäre vom reifen Mozart ganz anders gestaltet worden. Denkbar ist, daß der Verlag den potentiellen Kundenkreis auf diese Weise erweitern wollte, und es kann ebenso sein, daß man aus diesem Grunde sowohl von Cembalo als auch von Pianoforte spricht. An welches Instrument der Komponist selbst dachte, ist in diesem Falle ziemlich klar, und wie Rampe feststellt, „gibt sich diese Sonate unschwer als Komposition für Hammerklavier oder Clavichord zu erkennen“.

Dieses Werk wurde sicherlich für den Klavierunterricht geschrieben, denn es dürfte die leichteste aller Klaviersonaten Mozarts sein. Kompositorisch ist die Sonate

aber kein leichtes Gut. Einstein spricht von dem geheimen Kontrapunkt, „von dem das ganze Werk erfüllt ist“, und der im Finale auf humoristische Art zum Vorschein kommt, und er meint gar, dies sei „das Ideal seiner Klaviersonate“, während Paumgartner besonders an das „schöne Hornthema“ des langsamen Satzes denkt. Äußerlich gesehen ist dieser Satz der interessanteste der ganzen Sonate, denn er ist (sehr selten bei einem langsamen Satz) als Rondo gestaltet; somit sind zwei der drei Sätze nach diesem Formprinzip gebaut.

Im Sommer desselben Jahres 1789, „im Julius“, wie Mozart selbst schrieb, entstand seine letzte Klaviersonate, die *Sonate Nr.18 D-Dur* KV 576. Hier ist die Instrumentenwahl eindeutig, denn auf dem Erstdruck aus dem Jahre 1805 steht „Sonate pour le Pianoforte“. Das Autograph ist verschollen. In den Monaten seit der vorigen Sonate war Mozart in Norddeutschland gewesen, und ermutigt von der Haltung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. plante er für diesen sechs Quartette, und für dessen Tochter, die Prinzessin Friederike, sechs Klaviersonaten zu komponieren. Bis zu seinem Tod brachte er es nur auf drei Quartette, und die vorliegende Sonate wurde als einzige der geplanten Serie vollendet.

Auffallend bei dieser letzten Klaviersonate ist das kontrapunktische Geschick und die pianistische Vollendung, und man muß fast den Kopf schütteln, wenn man bedenkt, daß Mozart sechs „leichte“ Sonaten geplant hatte: einfach ist diese Musik wahrhaftig nicht! Aus diesem Grunde gibt es Musikwissenschaftler, die emphatisch behaupten, dies sei keine Sonate für die Prinzessin, sondern ein für einen Berufspianisten geschriebenes Werk. Wie dem auch sei, wird das Werk gelegentlich „Jagdsonate“ genannt, und jeder, der einmal den fanfarenähnlichen Anfang gehört hat, versteht warum. Die kunstvolle Verarbeitung des musikalischen Materials läßt uns daran denken, daß Mozart die Meister des Barocks, vor allem J.S. Bach und Händel, genauestens studiert hatte.

Zum Abschluß dieser Serie der Klaviersonaten Mozarts wollen wir der Zahlenmystik ein paar Worte widmen. Es ist bekannt, daß Mozart sich sehr für Zahlen

und damit verwandte Probleme interessierte. Ein Beispiel dafür ist das köstliche „Musikalische Würfelspiel“, bei welchem Mozart uns alle mit der Hilfe eines Paares Würfel ein kleines Musikstück komponieren läßt, korrekt und jedes Mal verschieden, je nachdem wie die Würfel gefallen sind. 1996 brachte die Zeitschrift *American Scientist* einen Artikel, in dem der Mathematiker John F. Putz behauptet, Mozart hätte seine Klaviersonaten in Übereinstimmung mit dem berühmten Goldenen Schnitt komponiert. Putz untersuchte 29 Sätze aus den Klaviersonaten, und als Beispiel seiner Untersuchungsergebnisse darf erwähnt werden, daß der Umfang von Durchführung und Reprise im Verhältnis zum totalen Umfang des Satzes fast immer genau dem Goldenen Schnitt, etwa 62 Prozent, entspricht.

Zufall?

© Julius Wender 1996/1997

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 Konzertreisen als Solist und als Kammermusiker, wobei er regelmäßig mit der Violinistin Isabelle van Keulen spielt. In den letzten Jahren erlang er auch einen Ruf als führender Ausübender des Fortepiano, mit einem Sonderinteresse für Mozarts und Haydns 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 déplût – 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.

Beaucoup de gens sont d'avis 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* (Salzburg 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*: “Puisqu'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 cri-

tique reconnût 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 1782.

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 écrivait 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 inmanquablement 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 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 plupart des œuvres en question furent expressément conçue pour être jouables 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).

La *Sonate no 1 en do majeur* KV 279 (189d) est la première des “premières œuvres brevetées de Wolfgang dans le genre de la pure sonate pour clavier” (Paumgartner) parce qu’on peut passer outre à certaines compositions qu’il avait écrites enfant pour clavier “avec accompagnement de violon”. Ses trois mouvements sont en forme de sonate renfermant parfois des innovations surprenantes. Dans l’*Allegro* d’ouverture, par exemple, le développement commence inopinément en sol mineur ce qui, pour une oreille de l’époque, était une région très éloignée de la tonalité principale. Albert Einstein souligne que la fraîcheur d’esprit de l’œuvre sonne comme une improvisation. Le style galant de ces sonates s’inspire en partie des fils de J.S. Bach et en partie de Joseph Haydn mais Paumgartner dit aussi trouver “des allusions au ‘style italianisé’ alors en vogue à Vienne” dans cette œuvre”.

De même, les trois mouvements de la *Sonate no 2 en fa majeur* KV 280 (189e) sont coulés dans le moule de la forme de sonate classique. Le mouvement lent est unique dans l’œuvre de Mozart: cet *Adagio* est le seul mouvement lent dans une tonalité mineure de toutes les 18 sonates pour piano de Mozart. Einstein était d’avis qu’une sonate de Haydn dans la même tonalité aurait pu servir de modèle à cette œuvre; il s’agirait de la *Sonate no 38*

(Hob. XVI, 23) que Haydn avait composée en 1723 et qui fut publiée en 1774 comme partie de son "Opus 13"; Mozart aurait pu être tombé sur cette pièce à Vienne. De plus, les indications de tempo des deux derniers mouvements sont identiques à celles de Haydn et les deux œuvres furent évidemment composées en pleine période de "Sturm und Drang" – ce qui se voit dans le cas de Mozart par exemple par le grand contraste entre les mouvements extérieurs et celui du milieu, une sicilienne, dont l'humeur mélancolique est balayée par le *Presto* suivant avec sa dansante joie de vivre.

La *Sonate no 3 en si bémol majeur* KV 281 (189f) présente elle aussi un *Allegro* introductif en forme de sonate mais son échelle est ici plus ambitieuse et exige une technique si accomplie qu'elle est rarement utilisée aux fins d'enseignement mentionnées par Paumgartner. Cette sonate montre aussi une affinité évidente avec Haydn, surtout dans les deux premiers mouvements, tandis que le *Rondeau* final offre une avant-première de l'intensité du style de maturité de Mozart. Il était très rare à cette époque de trouver des indications émotionnelles de tempo comme celle du second mouvement, *Andante amoroso*. Dans une analyse de la sonate, Rampe commente: "Ce n'est pas aller trop loin que d'observer dans ce mouvement une première tentative (encore un peu incertaine) de dialogue entre les éléments "féminins" et "masculins" (la classification des thèmes et motifs particuliers peut être laissée à la discrétion du lecteur ou de l'interprète)."

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 connût 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 donné 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 biser 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 consciencieux 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 discerner 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".

L'ordre des trois sonates figurant sur le troisième CD varie selon la source consultée. Elles sont ici jouées en ordre numérique, ce qui veut dire que le KV 311 précède le KV 310. Ceci indique qu'on ne peut pas préciser de date de composition et leur ordre est par conséquent incertain. Toutes les trois sonates furent ensuite publiées à Paris sous le titre de: "Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IV." Comme c'était souvent le cas en ce temps-là, le numéro d'opus fut choisi complètement au hasard et on peut sourire à la pensée du nombre d'œuvres que Mozart avait en fait déjà terminées dans sa vie!

"Elle montre beaucoup de bon sens et de maturité pour son âge; elle est sérieuse et parle peu. Elle s'exprime avec grâce et bienveillance. – Hier, elle me donna encore le plaisir indescriptible de jouer ma sonate avec excellence." Dans cette lettre, datée du 6 décembre 1777, Mozart décrit Rosa, la fille de treize ans du compositeur de la cour de Mannheim Christian Cannabich; Rosa fut l'élève de Mozart au cours d'un voyage prolongé à Paris avec sa mère. L'œuvre mentionnée devrait bien être la *Sonate no 7 en do majeur* KV 309 (284b) – mais il faudrait garder certaines réserves: quoiqu'il n'y ait pas d'autre œuvre pour clavier de Mozart à avoir été décrite avec tant de

détails au cours de cette période, le manuscrit est perdu. Quoi qu'il en soit, les experts sont d'accord qu'il s'agit bien de cette sonate et une copie faite par le père de Mozart vers 1778 fournit un substitut très acceptable au manuscrit original. Lors d'un concert à Augsbourg le 22 octobre 1777, Mozart joua la sonate par cœur mais il utilisa un autre second mouvement: le nouveau devait être un portrait de Rosa. Il finit d'écrire la musique à Mannheim en novembre, en même temps que la *Sonate no 8 en ré majeur* KV 311 (284c).

Les deux sonates, surtout le KV 309, montrent l'influence du style de composition de Mannheim que Mozart admirait tant quoique les effets subits de ce style – comme le souligne l'expert de Mozart Bernhard Paumgartner – sont ici adoucis et "reportés dans le monde plus doux de la sonorité du piano." Le mot "doux" ne doit pas être compris comme "faible"; les mouvements extérieurs du KV 309 par exemple dégagent une force presque orchestrale et le *Rondeau* final pourrait servir de finale à un concerto solo. Le mouvement intermédiaire ne manque pas d'énergie lui non plus: Nannerl, la sœur du compositeur, dit à son sujet: "L'*Andante* requiert vraiment beaucoup de concentration et de précision." On y trouve un mélange de forme de variations et de rondo et le thème est habilement varié à chaque nouvelle apparition.

Le manuscrit original de la sonate KV 311 est maintenant conservé à la Bibliothèque Jagellonique à Cracovie (anciennement à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin) mais on sait peu de chose sur son origine. La correspondance du compositeur avec "Bäsele" (Maria Anna Thekla Mozart) suggère que l'œuvre ait été composée en automne 1777 pour les filles de la famille Freysinger à Munich. Mozart l'apporta probablement à son voyage à Paris où, nous l'avons remarqué, il la fit publier. Rampe ne détecte plus de traces du style de Mannheim dans cette sonate mais, à son avis, "le propre style de Mozart est ici en pleine scène, un style qui de plus trouve une expression étonnamment mûre." La richesse mélodique du premier mouvement est encore soulignée par une extension imposante du développement. L'*Andante*

con espresione a été appelé "une sorte de sérénade" et, dans cette sonate aussi, un *Rondeau* sert de finale – un mouvement aux proportions généreuses qui pourrait facilement provenir d'un concerto pour piano, une impression intensifiée par sa brillante cadence.

Alfred Einstein jumelle les KV 309 et 311. La *Sonate no 9 en la mineur* KV 310 (300d) ne fait pas partie du groupe car c'est la première des sonates dites de Paris. Conservé dans une bibliothèque de New York, le manuscrit est daté de la main de Mozart de "Paris 1778" et on ne peut pas exclure qu'il ait été composé en juillet (la mère de Mozart est morte le 3 juillet à Paris). L'emploi d'Einstein de l'épithète "tragique" pour cette sonate découle principalement de son atmosphère en alternance dramatique et lugubre qui ne disparaît même pas entièrement dans le second mouvement en fa majeur. Le finale *Presto* est l'un des très rares rondos que Mozart ait jamais écrits dans une tonalité mineure; il est rempli de tragique et son langage musical (celui de la sonate en entier d'ailleurs) était si choquant pour le public de l'époque que Mozart pouvait difficilement s'attendre à un succès immédiat avec la pièce.

Dans mes commentaires sur la *Sonate no 9 en la mineur* KV 310, j'ai mentionné qu'elle est la première des sonates dites "de Paris": son manuscrit est daté de "Paris 1778" de Mozart lui-même. Les sonates suivantes aussi (*nos 10-13*, KV 330-333) ont toujours été appelées "sonates de Paris" par les musicologues (1778 est leur date présumée de composition) et elles le sont encore aujourd'hui quoique l'on sache que l'appellation est fautive. On sait maintenant qu'elles ont été composées plus tard. En 1986, une analyse du papier utilisé pour les manuscrits de Mozart (qui sont partiellement conservés) permit au musicologue Alan Tyson de déterminer une date probable de 1783, pas moins de cinq ans après leur date supposée: Mozart n'avait pas eu accès à ce type particulier de papier avant de venir à Salzbourg et à Vienne. Il pourrait sembler étrange qu'un pianiste virtuose comme Mozart ait passé cinq années sans écrire une seule sonate pour piano. Qu'aurait-il donc joué à ses con-

certs". Le cousin d'Albert Einstein, le légendaire spécialiste de Mozart Alfred Einstein, proposa la simple explication suivante des habitudes du jeune compositeur: "Pour Mozart, il n'était alors pas nécessaire d'écrire des sonates ou variations pour piano parce qu'il les improvisait." Cette solution tombe en plein dans le mille: elle ne nous viendrait pas à l'esprit aujourd'hui parce que l'improvisation en concert est maintenant presque exclusivement réservée au jazz.

Selon Rampe, le moment de la composition des trois sonates KV 330-332 pourrait être précisé "entre janvier et juillet à Vienne ou (plus probablement) entre juillet et octobre à Salzbourg". L'année suivante, en 1784, toutes trois furent publiées par Artaria à Vienne avec le ravissant titre orthographique de "TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W.A. MOZART". Les sonates semblent s'être bien vendues – c'est bien d'ailleurs pour cette raison que Mozart les mit par écrit; l'année suivante, Schott les sortait aussi à Mayence (Mainz). Chose intéressante, une comparaison entre l'édition d'Artaria et les sections conservées des manuscrits montre des différences relativement substantielles suggérant (selon Rampe) "que Mozart, contrairement à l'opinion traditionnelle, entreprit encore des révisions plus tard – comme à la dernière minute."

A l'exception de la dernière page qui est perdue, l'original de la *Sonate no 10 en do majeur* KV 330 (300h) se trouve à la Bibliothèque Jagellonique à Cracovie (elle se trouvait avant à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin). Einstein ne fait pas que dire de la sonate qu'elle est un chef-d'œuvre; il l'appelle même "l'une des pièces les plus adorables jamais écrites par Mozart" et il souligne un lien thématique "entre le thème principal de la sonate en la mineur et un segment du second thème de la sonate en do majeur"; la "sonate en la mineur" dont il fait mention est la *Sonate no 9* KV 310 qu'Einstein croit avoir été composée juste avant la dixième. En apparence, cette sonate est extrêmement simple et ne renferme aucune difficulté technique majeure; Paumgartner la dit "destinée à des musiciens à l'habileté

modeste". La richesse mélodique et la généreuse ornementation sont cependant remarquables: de nouvelles idées thématiques sont par exemple introduites dans le développement de l'*Allegro moderato*. La calme atmosphère de l'*Andante cantabile* n'est que momentanément obscurcie par la tonalité mineure de la section *minore* et l'*Allegretto* final en forme de rondo libre termine l'œuvre avec charme.

Quand les Turcs assiégèrent Vienne en 1683, les prétendus conquérants apportèrent le café dans la capitale autrichienne et laissèrent un héritage culturel varié dont la dite "musique janissaire" qui influença Mozart à plusieurs reprises. Au cours de "l'année anniversaire" de 1783, il composa *L'Enlèvement au sérail* et le finale de la *Sonate no 11 en la majeur* KV 331 (300i). La majeure partie du manuscrit de cette œuvre est perdue – il n'en reste que le finale dans une collection privée de Lisbonne mais, pour des raisons données plus tôt, l'édition d'Artaria peut être considérée comme correcte. Cette œuvre est peut-être la sonate pour piano la plus populaire de Mozart et elle est communément connue comme la "Sonate de variations" ou "Sonate alla turca". Max Reger a écrit une série massive de variations pour orchestre sur le thème de Mozart. Ce n'était pas la première fois que Mozart utilisait la forme de variations dans une sonate pour piano [ce fut le cas par exemple de la *Sonate no 6 en ré majeur* dite "Dürnitz" KV 284] mais c'était la première fois qu'il le faisait dans un premier mouvement. L'origine du thème suivi de six variations originales, a été recherchée par de nombreux musicologues mais il ne semble pas y avoir d'évidence à l'effet que Mozart n'ait pas été tout simplement inspiré d'écrire de la musique à caractère de chanson folklorique. Suit un menuet pimpant: quand on croyait encore que cette sonate avait été écrite à Paris, on disait que le mouvement suivait le goût français. Le mouvement *Alla turca* termine ensuite l'œuvre. La musique de l'infanterie turque (les janissaires) est caractérisée par les sons de piccolo, grosse caisse, cymbales et triangle et il est facile d'imaginer ces instruments à chaque retour de la section en tonalité majeure de ce mouvement populaire.

“Le charme du début de cette sonate réside dans ce qu'elle n'a pas de début et que celui-ci ressemble plutôt à un second thème, lyrique et chantant, comme tombé du ciel.” C'est ainsi qu'Alfred Einstein résume le début de la *Sonate no 12 en fa majeur* KV 332 (300k). Le premier mouvement, dont le manuscrit (sauf une page) est conservé dans une collection privée aux États-Unis, est vraiment construit de façon non-conventionnelle puisque les deux thèmes sont de caractère nettement lyrique. Quoique Mozart renonce consciemment au contraste habituel de caractères entre les deux thèmes principaux, le mouvement laisse une impression exceptionnellement harmonique, comme s'il avait été composé en un seul grand geste. “Personne ne pourra expliquer comment les déploiements mélodiques se succèdent dans ce mouvement et tout le monde en percevra le naturel, le nécessaire, l'unité.” (Einstein) Le second mouvement est un *Adagio* comportant deux sections principales, respectivement en si bémol majeur et fa majeur, caractérisées surtout par une riche ornementation. Le finale, *Allegro assai*, rappelle une gigue avec son mouvement de doubles croches virtuoses en mesures à 6/8, quoiqu'il se situe entre un rondo et une sonate.

Mozart composa la *Sonate no 13 en si bémol majeur* KV 333 (315c) à Linz, en novembre 1783, quand lui et sa femme firent un arrêt en route vers Vienne. Des examens de l'écriture de Mozart dans le manuscrit original (conservé à Bibliothèque Nationale de Berlin) ont mené Wolfgang Plath à affirmer que la date de composition de cette œuvre était très rapprochée de celle de la *Symphonie de Linz* KV 425 et la qualité du papier est très semblable. Il est admis que le compositeur, probablement dans le but de gagner régulièrement de l'argent, désirait composer une nouvelle série de trois sonates pour le piano, semblables aux KV 330-332, mais il changea ensuite d'idée. Il fit publier la *Sonate no 13* par Torricella à Vienne à l'été de 1784 mais, désireux peut-être de pousser les choses mais manquant de temps pour composer d'autres sonates, il y joignit la *Sonate no 6 en ré majeur* dite “Dürnitz” KV 284 et la *Sonate pour violon en si bémol*

majeur KV 454 (écrite en avril 1784). Les sonates KV 330-332 furent publiées un peu plus tard chez Artaria à Vienne.

En ce qui concerne la critique textuelle, il est particulièrement intéressant de savoir qu'il est presque certain que Mozart ait surveillé en personne l'impression de l'édition de Torricella; cette version peut donc être considérée comme entièrement authentique.

La *Sonate no 13* n'est pas seulement une œuvre de grande échelle mais, comme Rampe le fait remarquer, elle est “musicale et techniquement l'une des sonates les plus exigeantes de Mozart”. Quand on croyait encore que l'œuvre datait de 1778, on lui attribuait aussi une influence de Johann Christian Bach que Mozart avait rencontré à Paris en ce temps-là. On croit aujourd'hui que le caractère techniquement difficile mais stylistiquement bien équilibré du premier mouvement est l'invention même de Mozart, comme l'est aussi l'*Andante cantabile*. Dans le finale, il transcende ses propres limites normales et le mouvement renferme une cadence importante jointe au reste au moyen d'une pédale.

Il n'est pas tout à fait clair que *Fantaisie et sonate no 14 en do mineur* KV 475+457 aillent ensemble. On ne doit pas oublier que, quoique la sonate fût achevée le 17 octobre 1784, la fantaisie ne fut terminée que le 20 mai 1785 (les deux manuscrits originaux sont conservés à la Fondation Internationale du Mozarteum à Salzbourg).

Mozart livra les œuvres ensemble à Artaria à Vienne où elles furent publiées en automne 1785 “mais on peut toujours se demander si l'intention de Mozart était vraiment de préfacer la sonate d'une fantaisie ou si cette alliance a été faite à la demande de l'éditeur” (Rampe).

Le fait qu'un même esprit, tonalité, période et style musical unissent ces deux œuvres n'implique pas nécessairement qu'elles doivent être jouées conjointement; cette tradition s'est cependant établie (à l'aide de la première édition). Ceux qui croient au mysticisme des nombres revendiqueront en tout cas que les nombres KV 457-475 sont une référence à des pouvoirs supérieurs (du moins les nombres de monsieur Ritter von Köchel).

La sonate est dédiée à Thérèse von Trattner, une élève de Mozart, ce qui a soulevé bien des hypothèses quant au contenu de la musique. Puisqu'elles ne sont que des hypothèses, à cause du manque de preuves sérieuses, nous pourrions peut-être nous confiner au commentaire que le style musical de Mozart se développe ici dans une direction qui mène nettement au premier romantisme: derrière l'élégance classique, on trouve – dans la fantaisie et sans les mouvements externes de la sonate – des atmosphères menaçantes, dramatiques, parfois même mélancoliques. Le mouvement *Andante* apporte un contraste avec son mi bémol majeur d'une paix sublime. On prétend souvent que ces deux œuvres pénètrent profondément dans le monde émotionnel d'un certain compositeur qui devait suivre: "c'est à juste droit que l'expression 'beethovenisme d'avant la lettre' a été appliquée ici" dit Einstein, même s'il fait immédiatement remarquer: "quoiqu'on doive concéder que cette sonate particulière a grandement contribué à l'établissement de ce 'beethovenisme'." Le célèbre spécialiste de Mozart, Bernhard Paumgartner, est d'accord, disant ceci de la *Fantaisie*: "Aucune autre œuvre pour piano de Mozart n'a jeté avec une telle énergie autant de ponts dans le domaine des créations mûres de Beethoven pour piano, même dans celui de la musique pour piano moderne en général, au moyen d'une combinaison parfaite d'éléments formels de l'Allemagne du nord et des mélodies ardentes qui lui étaient si particulières."

Comme la *Fantaisie et sonate no 14 en do mineur*, KV 475+457, la *Sonate no 15 en ré majeur* KV 533+494 est dotée elle aussi d'un double numéro de Köchel et, dans ce cas encore, le début fut composé après la fin. Le 10 juin 1786 à Vienne, Mozart termina la première version d'un rondo publié par Speyer en 1787 et dont le manuscrit se trouve maintenant dans une collection à New York. Ce mouvement sert de finale à cette sonate et Mozart ne composa que plus tard les premier et second mouvements: ils furent terminés à Vienne le 3 janvier 1788. Peu après, la sonate en entier fut publiée par Hoffmeister, après que Mozart eût encore rallongé le rondo de

27 mesures. Einstein est d'avis que Mozart s'acquitta ainsi de ses dettes financières envers Hoffmeister.

On croit que la sonate est le premier exemple du style tardif de Mozart, style dont Rampe dresse une liste de traits caractéristiques. Nous devrions remarquer en particulier l'économie des moyens externes, le lien étroit entre les premier et deuxième thèmes et une expansion spatiale du développement. Ceci revêt une importance particulière pour l'accroissement de la tension dramatique qui, quelques décennies plus tard, après la mort de Mozart, mènerait au type romantique de forme de sonate. Einstein voit dans les deux premiers mouvements "une magnificence dans la conception harmonique-polyphonique, une profondeur de sentiment et une insouciance harmonique trouvées seulement dans ses dernières œuvres" et il jugea le contraste à "l'innocent rondo" comme presque excessivement flagrant. C'est vraisemblablement pourquoi Mozart rallongea le rondo: les mesures ajoutées augmentent en quelque sorte le poids formel du mouvement. Après le drame de l'*Allegro* et de l'*Andante* cependant, ce finale sert de contrepoids, de transition à la vie quotidienne.

La *Sonate no 16 en do majeur* KV 545 compte parmi les mieux connues des œuvres pour piano de Mozart, surtout parce qu'elle figure dans de nombreuses collections pour piano (du moins son premier mouvement). Dans son propre catalogue d'œuvres, Mozart l'appela "Eine kleine klavier Sonate für anfänger" (une petite sonate pour piano pour débutants) et il se pourrait fort bien qu'elle ait été écrite pour des fins pédagogiques. Quand elle sortit à Vienne, 13 ans après la mort de Mozart, elle fut étiquetée *Sonata facile*. Le manuscrit est perdu mais le catalogue d'œuvres nous informe qu'elle fut terminée le 26 juin 1788; il nous révèle aussi que Mozart termina sa célèbre *Symphonie no 39 en mi bémol majeur* KV 543 exactement le même jour!

Le style direct de cette sonate ne devrait pas être vu comme une indication d'importance moindre; le fait est que, quoiqu'elles furent composées en même temps, la sonate et la symphonie appartiennent à des mondes diffé-

rents. Dès le début, avec ses bienveillantes basses d'Alberti sur le rondo bâti en canon, nous observons une autorité supérieure du matériau musical et il ne serait pas déplacé d'avertir que – malgré l'épithète de *Sonata facile* – la pièce ne devrait être jouée que par des pianistes qui ont acquis de la maturité stylistique!

Alfred Einstein décrit la *Sonate no 17 en si bémol majeur* KV 570 (février 1789) comme "l'une des œuvres les plus réussies de Mozart"; comme toutes les pièces sur ce CD, elle fut composée à Vienne. Le peu qu'il reste du manuscrit (seulement la dernière partie du premier mouvement) est conservé à la British Library à Londres. Dans son catalogue d'œuvres, Mozart a écrit "Eine Sonate auf klavier allein" ("une sonate pour piano solo"); c'est pourquoi le titre de la première édition posthume d'Artaria (1798) semble un peu étrange: "Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino". C'est vraiment intrigant parce qu'on a soutenu dès le milieu du 19^e siècle que la partie de violon de cette version souvent réimprimée avait été écrite par Mozart lui-même. Ce n'était cependant pas l'avis de la plupart des musicologues qui trouvaient que la partie de violon relativement simple et presque maladroitement écrite tout différemment par le Mozart mûr de cette époque. Il est concevable que la maison d'édition souhaitait accroître le nombre de clients éventuels avec cette méthode et il est tout aussi possible qu'elle ait mentionné le clavecin en plus du piano pour la même raison. Dans ce cas, il est assez clair quel instrument le compositeur avait en vue et, comme Rampe le fait remarquer, "cette sonate est assez facilement reconnaissable comme composition pour piano ou clavecin."

Cette œuvre fut certainement composée à des fins pédagogiques; elle pourrait bien être la plus facile des sonates pour piano de Mozart. En termes de composition cependant, la sonate n'est pas menu fretin. Einstein parle de son contrepoint remarquable "dont l'œuvre est remplie" et qui est mis en évidence avec humour dans le finale; il suggère même que cette sonate est "la plus idéale des sonates pour piano de Mozart". D'autre part,

Paumgartner fait particulièrement attention au "ravissant thème de cor" dans le mouvement lent. Au premier abord, c'est le mouvement le plus intéressant de la sonate parce qu'il est de forme rondo (forme inhabituelle pour un mouvement lent): deux des trois mouvements de la sonate sont ainsi écrits suivant cette forme.

A l'été de la même année, soit 1789 – "im Julius" ("en juillet") écrivit Mozart – il termina sa dernière sonate pour piano, la *Sonate no 18 en ré majeur* KV 576. Le choix des instruments ne laisse ici aucun doute; la première édition, publiée en 1805, est marquée: "Sonate pour le Pianoforte". Le manuscrit est perdu. Dans les mois qui se sont écoulés depuis l'avant-dernière sonate, Mozart avait séjourné en Allemagne du nord et, encouragé par l'attitude du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, il se proposa de composer six quatuors pour lui ainsi que six sonates pour piano pour sa fille, la princesse Frédérique. A sa mort, Mozart n'avait terminé que trois quatuors et la présente sonate fut la seule de la série projetée à avoir vu le jour.

La dernière sonate pour piano est remarquable pour son habile contrepoint et sa perfection pianistique – et l'on ne peut que s'étonner à la pensée que Mozart voulait écrire six sonates "faciles" car cette dernière est loin d'être simple! C'est pourquoi certains musicologues soutiennent avec résolution que cette sonate n'est pas pour une princesse mais plutôt pour un pianiste professionnel. Quoi qu'il en soit, on appelle parfois cette sonate "La Chasse" à cause du début en fanfare. L'adroit traitement du matériau musical par Mozart nous rappelle qu'il avait soigneusement étudié les maîtres baroques, surtout J.S. Bach et Haendel.

Tournons-nous finalement un moment, dans cette série des sonates de Mozart, vers la question du mysticisme des nombres. On sait que Mozart s'intéressait beaucoup aux nombres et aux problèmes de nature numérique. Un exemple est l'estimable *Musikalisches Würfelspiel* ("Jeu des dés musicaux") dans lequel, à l'aide d'une paire de dés, Mozart nous laisse composer une petite pièce de musique – correcte et différente chaque

fois, selon la face montrée par les dés. En 1996, le journal *American Scientist* publia un article dans lequel le mathématicien John F. Putz soutint que Mozart avait composé ses sonates pour piano suivant la célèbre section dorée. Putz examina 29 mouvements des sonates pour piano et, comme exemple des résultats de cette étude, nous pouvons observer que l'étendue du développement et de la réexposition, comparée à la durée totale du mouvement, est presque toujours exactement la section dorée – environ 62%.

Une coïncidence?

© *Julius Wender 1996/1997*

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.

Recording data: August 1996 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, Hans Kipfer, Robert von Bahr
Cover text: © Julius Wender 1996/1997
English translation: Andrew Barnett
French translation: Arlette Lemieux-Chéné
Front cover photograph of Ronald Brautigam:

© Romain d'Ansembourg

Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell
Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett,
Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England
Colour origination: Studio Colour, Leeds, England

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, ©2000, BIS Records AB



The fortepiano used on this recording



CD-1266/1267 DIGITAL

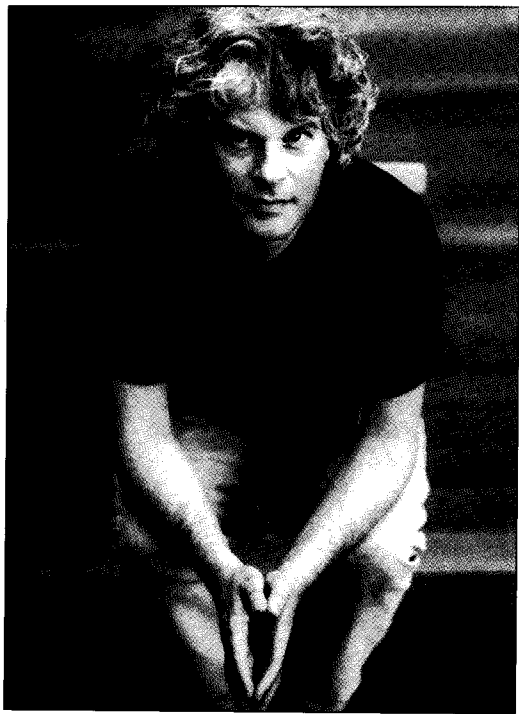


Mozart Complete Piano Variations



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 |
| <hr/> | | |
| [2] | Acht Variationen in G-Dur , KV 24 (=Anh. 208)
über das holländische Lied „Laat ons Juichen, Batavieren!“ von Christian Ernst Graaf | 5'41 |
| <hr/> | | |
| [3] | Zwölf Variationen in B-Dur über ein Allegretto , KV 500 | 9'11 |
| <hr/> | | |
| [4] | Zwölf Variationen in Es-Dur , KV 353 (300f)
über das französische Lied „La belle Française“ | 14'01 |
| <hr/> | | |
| [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 |
| <hr/> | | |
| [6] | Modulierendes Präludium (F-e) , KV 6 deest | 1'23 |
| <hr/> | | |
| [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 Arie „Unser dummer Pöbel meint“ | 13'09 |
| <hr/> | | |
| | Ouverture , KV 399 (385i) (1782) | 9'45 |
| <hr/> | | |
| [2] | Ouverture 4'19; [3] Allemande 3'10; [4] Courante 2'12 | |
| <hr/> | | |
| [5] | Kleiner Trauermarsch in c-moll:
„ Marche funebre del Sig.r Maestro Contrapunto “, KV 453a (1784?) | 2'03 |
| <hr/> | | |
| [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?)	17'15
über ein Menuett von Johann Christian Fischer	
[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)	14'33
über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“ aus dem Singspiel „Der dumme Gärtner“ (Benedikt Schack?)	
[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)	16'53
über die Romanze „Je suis Lindor“ aus der Komödie „Le Barbier de Seville“ (Antoine-Laurent Baudron)	
[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)	14'08
über ein Menuett von Jean Pierre Dupont	
[2] Sechs Variationen in G-Dur , KV 180 (173c) (?1773)	8'22
über „Mio caro Adone“ aus dem Finale (II. Akt) der Oper „La fiera di Venezia“ (Antonio Salieri)	
[3] Neun Variationen in C-Dur , KV 264 (315d) (?1778)	15'24
über die Ariette „Lison dormait“ aus dem Singspiel „Julie“ (Nicolas Dezède)	

[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 provenance 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, Argatfontidas tibi salutem mittit per me', roughly 'I greet thee, Lord; Argatfontidas 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 'Duport Variations'. In his catalogue of works he entered its name as *Six Variations for Piano Solo on a Minuet by Duport*; 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 Duport 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 premièred 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 Klaviervirtuosen 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 Mechanikus...“. 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 fertigten 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 Claviermusik* (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 „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.

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 zählten“. 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 Erstaussgabe 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 Erstaussgaben 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 Erstaussgaben 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 Josepha 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 Josepha 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 Klaversonate, sondern eine eigenständige Form, nunmehr voll musikalischer Dramatik.

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

„Glück-Variationen“ bekannt und werden häufig auch „Unser dummer Pöbel“ genannt, nach dem Textanfang der Themavorlage. Auf Französisch lautet dieser „Les hommes pissement 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** (385i) in ihrer Schlichtheit, und obwohl sie nur ein Fragment ist, was für eine Arbeit der bereits arrivierte 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 von 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 unbekannten 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 Kriege 1794 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 Thienes de Rumbeke 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 Oboenvirtuose 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 Erstausgabe 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 gesungenes 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 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. „Praeambulum“ deckt sich manchmal, so auch hier, mit der moderneren Bezeichnung „Präludium“. Nannerl hatte ein modulierendes Präludium gewünscht, und sie hatte sogar angegeben, 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 „Dupont-Variationen“ bekannt ist. In seinem Werkverzeichnis trug er das Werk als **6 variazioni auf das klavier allein über einen Menuett von Dupont** ein; die Köchelnummer ist 573. Das erwähnte Menuett entstammt einer kurz vorher veröffentlichten Sonata für Cello und Generalbaß von Jean-Pierre Dupont 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 Filmernfolg *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 Stolz 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-Variationen“ 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*-Variationen [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 Sarti 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 Sarti (!) 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 mäßig fortgeschrittene Klav-

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”, 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 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 Augsbourg: 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 parisiens¹. 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 Augsbourg, 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 crurent 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 astrolagi immaginari* (*Les Astrologes 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 Josepha 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 le 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 considérerait 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 toalement

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 épithète 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 Rumbeke. 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 "Præambulum" 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 chiffre 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 présomée jalousie 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 Sallieri". 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 Sallieri; Mozart n'avait que 17 ans et Sallieri, 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 le 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 poursuit 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 KM130 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