



Volume 7

MOZART

Complete Solo Piano Music

RONALD BRAUTIGAM * FORTEPIANO

MOZART, WOLFGANG AMADEUS (1756–91)

The Complete Piano Music – Volume 7

- | | | |
|---|---|-------|
| 1 | ZWÖLF VARIATIONEN IN C-DUR KV 265 (300e)
über das französische Lied „Ah, vous dirai-je Maman“ | 11'47 |
| 2 | ACHT VARIATIONEN IN G-DUR KV 24 (=Anh. 208)
über das holländische Lied „Laat ons Juichen, Batavieren!“
von Christian Ernst Graaf | 5'41 |
| 3 | ZWÖLF VARIATIONEN IN B-DUR über ein Allegretto KV 500 | 9'11 |
| 4 | ZWÖLF VARIATIONEN IN ES-DUR KV 353 (300f)
über das französische Lied „La belle Française“ | 14'01 |
| 5 | SECHS VARIATIONEN IN F-DUR KV 398 (416e)
über die Arie „Salve tu, Domine“ aus der Oper
„I filosofi immaginari“ (Giovanni Paisiello) | 6'41 |
| 6 | MODULIERENDES PRÄLUDIUM (F–e) KV 6 deest | 1'23 |
| 7 | RONDO IN A-MOLL KV 511 | 9'53 |

TT: 60'37

RONALD BRAUTIGAM *fortepiano*

INSTRUMENTARIUM

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

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

In the International Mozarteum Foundation’s *Neue Mozart-Ausgabe* (1955 ff.)

the keyboard parts in Mozart's works are consistently labelled 'pianoforte', whatever the composer himself wrote in the manuscript. In his admirable book *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) Siegbert Rampe points out that this practice evidently goes back to 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 (K 279–284; BIS-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, however, 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'**, K 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 K 352 (BIS-895) and K 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's. 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 role (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 on this CD, she probably engraved the first editions of K 353 and K 398.

As their Köchel number reveals, the **8 Variations in G major**, K 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 installation 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 K 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**, K 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**, K 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 Françoise*, 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 forte-piano 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 fewer 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 *I filosofi immaginari* (or *Gli astrologi immaginari*) was premièred at the Imperial Palace (nowadays known as the Hermitage); the work contains an aria, sung by a certain Giulino: ‘Salve tu Domine, Argatifontidas tibi salutem mittit per me’, roughly ‘I greet thee, Lord; Argatifontidas sends his greetings through me’ (at that time, apparently, God understood no Italian, only Latin). The opera received its first Viennese performance on 22nd May 1781, and Mozart took this aria as the basis for his **6 Variations in F major**, K 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 **Modulierendes Präludium**, K⁶ deest, evidently bears an unusual number, which can be explained as follows: the digit 6 after ‘K’ 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 Budapest) published; it was presum-

ably 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**, K 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 K 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.

© **Julius Wender 1997**

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

Ronald Brautigam has deservedly earned a reputation as one of Holland's most respected musicians, remarkable not only for his virtuosity and musicality but also for the eclectic nature of his musical interests. He has received numerous awards including the Nederlandse Muziekprijs, the highest Dutch musical award. A student of the legendary Rudolf Serkin, Ronald Brautigam performs regularly with leading orchestras including the Royal Concertgebouw Orchestra, BBC Philharmonic Orchestra, City of Birmingham Symphony Orchestra, Hong Kong Philharmonic Orchestra, Orchestre National de France and Gewandhausorchester Leipzig. Among the distinguished conductors that he has performed alongside are Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle and Iván Fischer. Besides his performances on modern instruments Ronald Brautigam has established himself as a leading exponent of the fortepiano, working with orchestras such as the Orchestra of the Age of Enlightenment, Tafelmusik, the Freiburg Baroque Orchestra, the Wiener Akademie, Concerto Copenhagen and l'Orchestre des Champs-Élysées.

In 1995 Ronald Brautigam began what has proved a highly successful association with the Swedish label BIS. His discography of over 60 recordings to date includes the complete works for solo keyboard of Mozart and Haydn on the fortepiano, and a Beethoven cycle that has already become firmly established as the benchmark cycle on the fortepiano. 2009 saw the start of a collaboration with the Kölner Akademie and the conductor Michael Alexander Willens that has resulted in a series of eleven discs of Mozart's complete piano concertos on the fortepiano. His recordings meet with critical acclaim worldwide, and have received prestigious awards such as the Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award and the Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam is a professor at the Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

„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 Mozart-Biographie, 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 fertigsten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Hier bestätigt ein Augen- und Ohrenzeuge, dass die Karriere als Klavierspieler, die Mozart als sechsjähriges Wunderkind begonnen hatte, in der Tat außergewöhnlich war.

Bei Mozart lag also die Kombination genialer Komponist/hervorragender Pianist vor, und es ist daher 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 dafür 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 durchweg mit „Pianoforte“ bezeichnet, gleichgültig welche Bezeichnung der Komponist selber 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, Clavichord, 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-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 selber, 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, die erst im Druck auf 12 beschränkt wurden. Mozarts rein technische Anlage ist einfach: Die harmonische Grundlage bleibt prinzipiell gleich, die Melodien werden variiert.

Lange glaubte man, dass mehrere der Mozart'schen 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 aufgeopfert“. Hier fällt nicht die zeitliche Bestimmung so sehr auf wie der ausgesprochen gehässige Ton, der in den folgenden Sätzen unerklärlicherweise noch verschärft wird. Nun zeigt 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 (BIS-895) und KV 353 (siehe unten).

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

selbst. Von den Werken auf der vorliegenden CD stach sie vermutlich die Erstausgaben von KV 353 und KV 398.

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

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

Die **12 Variationen in Es-Dur** KV 353 (300f) gehören zu jenen Werken, die anscheinend von 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 Vaudevilles, 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 bekanntestes Werk. 1779 wurde im Zarenpalast (jetzt als Eremitage bekannt) die komische Oper *I filosofi immaginari* (*Gli astrologi immaginari*) 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.

Modulierendes Präludium 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 „Köchel-

verzeichnis, 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 ist, das Mozart vom Verleger Hoffmeister erhalten hatte, und das er auf diese Weise zum Teil zurückzahlte. Es gibt auch zwei andere Theorien (keine schließt die anderen aus), laut denen dieses Werk mit den Rondos KV 485 und 494 einen Zyklus bilden sollte, bzw. dass es als Übungsstück für die Klavierschülerin Franziska von Jacquin geschrieben wurde. Es sollte dabei aber betont werden, dass diese eine seiner besten Schülerinnen war, sonst hätte sie wohl kaum das Werk beherrschen können, dessen erhebliche Schwierigkeiten vor allem auf der ausdrucksmäßigen Ebene zu finden sind: kein Rondo im Sinne des fröhlichen Finales einer Klaviersonate, sondern eine eigenständige Form, nunmehr voll musikalischer Dramatik.

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

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

1995 begann Ronald Brautigam seine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem schwedischen Label BIS. Seine Diskographie umfasst heute über 60 Aufnahmen, darunter sämtliche Klaviersolowerke Mozarts und Haydns auf dem Hammerklavier. Sein Beethoven-Zyklus gilt bereits als Referenzeinspielung auf dem Hammerklavier. Im Jahr 2009 begann seine Zusammenarbeit mit der Kölner Akademie und Dirigent Michael Alexander Willens, aus der eine auf 11 SACDs erschienene Gesamtein-

spielung von Mozarts Klavierkonzerten auf dem Hammerklavier hervorgegangen ist. Seine Aufnahmen finden weltweit großes Lob der Kritik und haben renommierte Auszeichnungen erhalten wie den Edison Klassiek Award, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Award und Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam ist Professor an der Hochschule für Musik in Basel.

www.ronaldbrautigam.com

« On 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 écrit 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 «piano-forte», 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-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 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).

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 était 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 (KV 264, 265, 353 et

354) furent manifestement sacrifiées au goût léger des salons parisiens». La date des œuvres ne frappe pas autant que le ton extrêmement venimeux qui, chose inexplicable, devient encore plus malveillant dans les phrases suivantes. La dernière recherche a cependant montré que ces deux spécialistes légendaires de Mozart attribuèrent aux œuvres une date incorrecte. Wolfgang Plath, qui s'est spécialement intéressé à la chronologie de la musique de Mozart, a démontré que les **12 Variations en do majeur sur «Ah! vous dirai-je, Maman»** KV 265 (300e), les variations les mieux aimées peut-être de Mozart, furent composées au plus tôt en 1780 mais plus probablement en 1781/82 à Vienne en compagnie des deux groupes de variations KV 352 (BIS-895) et KV353 (voir plus bas).

Le manuscrit, maintenant à Augsburg, n'a pas été conservé dans son intégrité : 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'éditions 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 *I filosofi immaginari* (*Gli astrologi immaginari*) 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 **Modulierendes Präludium** 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 le 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.

© *Julius Wender 1997*

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

Ronald Brautigam s'est à juste titre mérité la réputation d'être l'un des musiciens les plus respectés de la Hollande, remarquable non seulement pour sa virtuosité et sa musicalité mais encore pour la nature éclectique de ses intérêts musicaux. Il a reçu de nombreux prix dont le Nederlandse Musiekprijs, le plus distingué en musique en Hollande. Élève du légendaire Rudolf Serkin, Ronald Brautigam joue régulièrement avec des orchestres de renom dont l'Orchestre royal du Concertgebouw, l'Orchestre philharmonique de la BBC, l'Orchestre symphonique de Birmingham, l'Orchestre philharmonique de Hong Kong, l'Orchestre National de France et l'Orchestre du Gewandhaus de Leipzig. Il s'est produit sous la direction de chefs éminents dont Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Bernard Haitink, Marek Janowski, Sir Roger Norrington, Marin Alsop, Sir Simon Rattle et Iván Fischer.

Outre ses concerts sur instruments modernes, Ronald Brautigam est devenu un important interprète sur le pianoforte, travaillant avec entre autres l'Orchestra of the Enlightenment, Tafelmusik, l'Orchestre baroque de Fribourg en Allemagne, Wiener Akademie, Concerto Copenhagen et l'Orchestre des Champs-Élysées.

En 1995, Ronald Brautigam entreprit ce qui se révéla être une association très réussie avec la maison de disques suédoise BIS. Sa discographie de plus de 60 enregistrements jusqu'ici inclut les œuvres complètes de Mozart et de Haydn sur pianoforte et un cycle Beethoven de quinze CDs qui est déjà reconnu comme le

cycle normatif sur pianoforte. 2009 vit le début d'une collaboration avec la Kölner Akademie et le chef Michael Alexander Willens, ce qui aboutit en une série de onze disques de tous les concertos pour piano sur pianoforte. Ses enregistrements soulèvent l'acclamation du public comme de la critique mondiale et ont reçu des prix prestigieux dont l'Edson Klassiek Awards, Diapason d'Or de l'année, MIDEM Classical Awards et le Jahrespreis der Deutschen Schallplattenkritik. Ronald Brautigam enseigne à la Hochschule für Musik à Bâle.

www.ronaldbrautigam.com



The instrument used on this recording:
Fortepiano by Paul McNulty, Amsterdam 1992, after Anton Gabriel Walter, c. 1795

AMONG RONALD BRAUTIGAM'S OTHER BIS RECORDINGS:



HAYDN
Complete Music for Solo Keyboard

BIS-1731 (special price)

Included in the 2011 *Penguin Guide to the 1000 Finest Classical Recordings*
10/10 *Classics Today & Classics Today France*

'For music of this outstanding quality, in performances and recordings to match... this is compulsory if you care about the history of the classical piano sonata.' *BBC Music Magazine*

« CD après CD, cette intégrale a marqué les esprits, dépassant même les querelles entre tenants du pianoforte et du piano moderne... une référence. » *Classica-Répertoire*

“Brautigam se acerca a esta música con elegancia, luminosidad, gran riqueza de contrastes y matices, excelente sentido cantable, impecable articulación y eso tan caro a esta música que es la cantabilità...” *Scherzo*

These and other recordings from BIS are also available as high-quality downloads from eClassical.com

RECORDING DATA

Recording: August 1997 at Länna Church, Sweden
Producer and sound engineer: Ingo Petry
Instrument technician: Paul McNulty

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

Post-production: Editing: Ingo Petry

BOOKLET AND GRAPHIC DESIGN

Cover text: © Julius Wender 1997
Translations: Andrew Barnett (English); Arlette Lemieux-Chené (French)
Front cover concept: Sofia Scheutz
Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell
Typesetting, lay-out: Andrew Barnett (Compact Design)

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

BIS-894 © 1997 & © 1998, BIS Records AB, Åkersberga.

BIS-894

RONALD BRAUTIGAM