



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. <i>Andante</i> 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. <i>Adagio cantabile</i> 3'30; [INDEX 13] Variation XII. <i>Allegro</i> 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;"> INDEX 1 <i>Andante grazioso</i> 1'43; INDEX 2 Variation I 1'28; INDEX 3 Variation II 1'35; INDEX 4 Variation III 2'11; INDEX 5 Variation IV 1'34; INDEX 6 Variation V 4'25; INDEX 7 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 lügenerische 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) proibiert 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, überschwenglichen *Presto* im 3/8-Takt, einem Finale, wo Mozart nicht mehr nach Vorbildern schaute, sondern ganz er selbst ist.

Die *Sonate Nr. 6 D-Dur* KV 284 (205b) 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 Pianoforté 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 „Alla-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 virtuosен 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 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 an-fänger“, 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 Werkverzeichnisses, 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 „Musikalisches 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 erlangte 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* (Salzbourg 1985). Gruber cite le musicien et expert musical hautement respecté Ernst Ludwig Gerber qui, en 1790, même avant la mort de Mozart, écrivit dans son *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: “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 discerne des implications politiques derrière l'unique combinaison de rondo et de polonaise, "d'abord et avant tout une allusion au premier partage de la Pologne (1772) entre l'Autriche des Habsbourg, la Prusse et la Russie, partage dans lequel la Bavière – qui était du côté des Habsbourg – a joué un rôle indirect." Le dernier mouvement est un thème avec douze variations travaillées qui, comme le second mouvement, confirme le jugement de l'époque que M. von Dürnitz était un excellent "pianiste".

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 ornamentation 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 pénétrèrent 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 maladroite aurait été 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-Chené
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