

CD-895 DIGITAL

Volume 8

MOZART

Complete Solo Piano Music

RONALD BRAUTIGAM * FORTEPIANO

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Music – Volume 8**

- | | | |
|------------|--|--------------|
| [1] | Zehn Variationen in G-Dur über die Ariette
„Unser dummer Pöbel meint“ KV 455 (1783/84) | 13'09 |
| | Ouverture KV 399 (385i) (1782) | 9'45 |
| [2] | Ouverture | 4'19 |
| [3] | Allemande | 3'10 |
| [4] | Courante | 2'12 |
| [5] | Kleiner Trauermarsch in c-moll:
„Marche funebre del Sig.r Maestro Contrapunto“
KV 453a (1784?) | 2'03 |
| [6] | Acht Variationen in F-Dur über das Chorstück
„Dieu d'amour“ („Grétry-Variationen“) KV 352 (374c) (1781) | 11'52 |
| [7] | Zwölf Variationen in C-Dur über ein Menuett von
Johann Christian Fischer KV 179 (189a) (1774?) | 17'15 |
| [8] | Clavierstück in F-Dur KV 33B (1766) | 0'52 |
| [9] | Fantasie-Fragment in d-moll KV 397 (385g) (1782?/1786/88?) | 6'27 |

Ronald Brautigam, fortepiano**INSTRUMENTARIUM**

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

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

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

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

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

In the International Mozarteum Foundation’s *Neue Mozart-Ausgabe* (1955 ff.) the keyboard parts in Mozart’s works are consistently labelled ‘pianoforte’, whatever the composer himself wrote in the manuscript. In his admirable book *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) Siegbert Rampe points out that this practice evidently goes back to Alfred Einstein and his pupils. In the original scores, even until late in his life, Mozart either failed to identify the keyboard instrument at all or simply called it ‘Cembalo’ (harpsichord) – there are also isolated references to, for example, ‘Clavecin Ou Forté Piano’ – but only in the last-named

case is it more or less clear which instrument or instruments he really had in mind. This is the cause of an unresolvable conflict between the experts, the fervour of which shows that musicologists can argue as ardently as any other scientists. Some claim that Mozart (and many of his colleagues) wrote 'Cembalo' from pure idleness, even if they really had another instrument in mind. Others argue that the majority of the works in question were expressly conceived to be playable either on a harpsichord or on a more modern instrument. Until the mid-1770s there is no documentary evidence to suggest that Mozart, either privately or in public, played any keyboard instruments other than harpsichord, clavichord, spinet and organ, and it would seem that his first public appearance at the fortepiano took place in Munich in the winter of 1774/75. It seems to have been evident from his playing that he was not yet fully accustomed to this instrument.

In the case of Mozart's earliest keyboard sonatas (KV 279-84; BIS-CD-835 and 836) there is clear proof that they can be played on a 'pianoforte' (in the terminology of the period, 'pianoforte' was synonymous with 'fortepiano'). In a letter to his father written in 1777, Mozart himself wrote that he had: 'played them often from memory... the last ex D sounds incomparable on the Stein pianoforte' (a reference to Mozart's friend Johann Andreas Stein, an Augsburg-based piano and organ builder who was an important innovator in the process of technical development which led eventually to the modern grand piano).

Mozart's output for solo piano, however, does not only consist of sonatas. For instance, his contribution to the piano variation genre should not be underestimated, although these works are often overshadowed by the sonatas. Siegbert Rampe stresses that Mozart's works in this genre were 'among the most frequently played compositions in the keyboard repertoire until well into the nineteenth century'. He not only composed a far greater number of variation works than most other keyboard composers (15 works), but he also extended the form significantly. What remained from older periods was the nature of the theme itself, which was rarely an original melody but was more likely to be a folk-song or a popular tune from an opera. The number of variations per work can, in Mozart's case, be up to a dozen. For the Viennese Classical period this was a relatively high number (to compose some thirty variations, as J.S. Bach had done in the *Goldberg Variations*, was no longer common practice), and Mozart's manner of structuring such compositions

was perhaps inspired by Haydn, who in the period 1765-74 had written two variation works, the earlier of which originally encompassed no less than 20 variations, a number reduced to twelve when it appeared in print. From a purely technical point of view Mozart's procedure is simple: the harmonic basis remains fundamentally the same, while the melodies are subjected to variation.

The *Ten Variations in G major*, KV 455, are known as the 'Gluck Variations' and are often also called 'Unser dummer Pöbel' after the beginning of the text of the source work. In French this is called 'Les hommes pieusement pour gascons nous prennent'; it is an aria from the comic opera *La Rencontre imprévue* (*Die Pilgrime von Mekka*), which was first performed in Vienna in 1764. Concerning the mix of languages: at that time the Austrian court was fostering good relations with France, and the Viennese were keen to experience the French vaudeville. In order to accommodate this wish, Gluck composed several works of this type; he had encountered the style in Paris. The première of the opera had taken place in the Burgtheater, and 19 years later (1783), Mozart improvised his variations at the same venue, probably in the presence of Gluck! On this occasion he wrote down a version which is now lost, although a photocopy survives. This version was in any case incomplete, and the one now generally used is the one Mozart completed on 25th August 1784 and intended as a teaching piece.

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

present, including works by Bach and Handel. Mozart was even allowed to borrow these scores. The present *Overture* is often called 'Suite', but this title was a later addition. This nomenclature only became common in the 18th century; earlier, both the first movement and the entirety of a suite would be entitled 'Overture' – and this was the title Bach gave to the works we now know as his orchestral suites. Mozart remained faithful to the old custom and would presumably have completed an entire work in this genre if he had not been interrupted, for reasons now unknown. What remains is the *Overture*, the dances *Allemande* and *Courante*, and the beginning of a *Sarabande*. The work can be regarded as a free imitation of the keyboard style of Bach and Handel, the most obvious differences being in the area of harmony. In a baroque 'suite' all of the movements were in the same key (except for a minor-key movement, where applicable); Mozart, however, permits himself the freedom of writing in C major, C minor, E flat major and G minor respectively.

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

The French composer of Belgian extraction André Grétry (1741-91) went down in history as one of the great innovators of French opera, particularly in the field of lyrical drama, which he successfully distanced from vaudeville. He composed more than forty stage works, including the opéra-comique *Les mariages samnites* (*The Samnite Wedding*, 1776), which – although perhaps not among his finest works – provided the thematic material for Mozart's *Eight Variations in F major*, KV 352 (374c); to be exact, the theme is from a march-like chorus of young girls singing to the god of love. The manuscript is lost, but this was probably Mozart's first piano composition after his move to Vienna, composed in 1781 for his pupil Marie Karoline Countess Thiennes de Rumbeke. Mozart had probably encountered the theme in Paris in 1778, and according to Rampe there are indications that he wrote it

down from memory. What is clear is that the 'Grétry Variations' are technically less demanding than most of Mozart's works in this genre. We may therefore presume that the piece was designed as an exercise for his 26-year-old pupil.

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

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

As for the **Fantasia-Fragment in D minor**, KV 397 (385g), a serious commentator should really refrain from providing further information – such is the mystery that surrounds the piece and its origins. Einstein takes the view that it was 'composed in the first Vienna period'; other sources date it to 1782 or 1786-88. The manuscript is lost, and the (incomplete) first edition was issued posthumously in Vienna in 1804. There soon followed another edition, published by Breitkopf & Härtel in Leipzig and probably completed by August Eberhard Müller, the well-known head of this publishing company, who in the same year was to become Cantor

of St. Thomas's. The only thing that can be said with certainty is that the piece enjoys great popularity, not least because its technical requirements are modest. On the other hand, these are combined with unusual expressive demands – heights that can only be scaled by the most musical of performers.

© *Julius Wender 1997*

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

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

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

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

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

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

In der „Neuen Mozart-Ausgabe“ der Internationalen Stiftung Mozarteum (1955 ff.) werden die 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, Klavichord, Spinett und Orgel spielte, und es scheint, daß sein erstes öffentliches Auftreten am „Fortepiano“ im Winter 1774/75 in München stattfand, wobei es aber seinem Spiel anzumerken war, daß er im Umgang mit diesem Instrument noch keine Routine hatte.

Bereits hinsichtlich der ersten Klaviersonaten (KV 279-84, BIS-CD-835-836) gibt es aber einen handfesten Beleg dafür, daß sie ruhig auf einem Pianoforte gespielt werden können (in der damaligen Terminologie war ein Pianoforte mit einem Fortepiano synonym). In einem Brief an seinen Vater aus dem Jahre 1777 schreibt nämlich Mozart selbst, er habe sie „recht oft auswendig gespielt... die letzte ex D kommt auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus“ (unter „stein“ versteht sich Mozarts Freund, der in Augsburg wirkende Klavier- und Orgelbauer Johann Andreas Stein, ein bedeutender Neuerer in jener technischen Entwicklung, die letztlich zum modernen Klavier führen sollte).

Mozarts Schaffen für Soloklavier umfaßt aber nicht nur Sonaten. Beispielsweise darf sein Beitrag zur Gattung der Klaviervariationen nicht unterschätzt werden – sie geraten nur allzu leicht in den Schatten der Sonaten. Siegbert Rampe unterstreicht, daß seine Werke auf diesem Gebiet „zu den meistgespielten Kompositionen der Clavierliteratur überhaupt bis weit ins 19. Jahrhundert hinein zählten“. Nicht nur komponierte er weitaus mehr Variationen als die meisten anderen Klavierkomponisten (15 Werke), sondern er baute auch die Form wesentlich aus. Aus alten Zeiten blieb noch die Art des Themas, das selten eine eigens komponierte Ori-

ginalmelodie war, eher ein Volkslied oder eine beliebte Opernmelodie. Die Anzahl der Variationen pro Werk beträgt bei ihm bis zu einem Dutzend. Dies war für die Zeit der Wiener Klassik eine relativ hohe Zahl (um die dreißig Variationen zu komponieren, wie J.S. Bach in den *Goldbergvariationen*, war nicht mehr Usus), und Mozarts Anlage dieser Kompositionen wurde vielleicht durch Haydn angeregt, der um 1765-74 zwei Variationswerke komponiert hatte, von denen das eine ganze 20 Variationen umfaßte, erst im Druck auf 12 beschränkt. Mozarts rein technische Anlage ist einfach: die harmonische Grundlage bleibt prinzipiell gleich, die Melodien werden variiert.

Die **10 Variationen in G-Dur** KV 455 sind als „Gluck-Variationen“ bekannt und werden häufig auch „Unser dummer Pöbel“ genannt, nach dem Textanfang der Themavorlage. Auf Französisch lautet dieser „Les hommes pieusement pour gascons nous prennent“; es handelt sich um eine Arie aus der 1764 in Wien uraufgeführten komischen Oper *La Rencontre imprévue* (*Die Pilgrime von Mekka*). Ein Wort zur Zweisprachigkeit: Zu jener Zeit pflegte der österreichische Hof gute Verbindungen mit Frankreich, und man wollte in Wien gerne das französische Singspiel Vaudeville kennenlernen. Um diesem Wunsch nachzukommen, komponierte Gluck einige Werke in dem Stil, den er in Paris erlebt hatte. – Die Uraufführung der Oper hatte im Burgtheater stattgefunden, und 19 Jahre später, 1783, improvisierte Mozart im selben Lokal seine Variationen, vermutlich in Anwesenheit Glucks (!), in welchem Zusammenhang er eine inzwischen verschollene aber als Photokopie noch vorliegende Fassung niederschrieb. Diese Fassung war ohnehin nicht komplett, und man verwendet allgemein jene Fassung, die Mozart am 25. August 1784 vollendete, und die für Unterrichtszwecke gedacht war.

Erstaulich wenig bekannt sind jene Kompositionen, die Mozart gewissermaßen als „Nebenprodukte“ seines Studiums älterer Kollegen schrieb. Wenn er etwa Bach oder Händel kennenlernen wollte, begnügte er sich nicht mit dem Durchsehen und -spielen ihrer Partituren, sondern er machte auch eigene Kompositionsversuche in ihrem Stil. Seine Gewissenhaftigkeit widerlegt das heute allzu oft verbreitete Bild eines bohemischen, gar unverantwortlichen Lebemanns. Vielmehr zeigt uns eine Komposition wie die vermutlich 1782 entstandene **Ouverture** KV 399 (385i) in ihrer Schlichtheit, und obwohl sie nur ein Fragment ist, was für eine Arbeit der bereits arrivierte und vielbeschäftigte Komponist in etwas zu investieren bereit

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

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

Der ursprünglich aus Belgien stammende französische Komponist André Grétry (1741-1813) ging in die Musikgeschichte als großer Neuerer der französischen Oper ein, besonders was das Gebiet des Singspiels betrifft, das er erfolgreich vom älteren

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

Ein absolutes Lieblingswerk des Klavierspielers Mozart, zumindest unter den Variationen, waren die **12 Variationen in C-Dur** KV 179 (189a) „Fischer-Variationen“. Sie wurden wesentlich früher komponiert als die „Grétry-Variationen“, vermutlich im Sommer 1774 in Salzburg. Besagter Fischer, mit Vornamen Johann Christian (1733-1800), ist heute kaum mehr als Komponist bekannt, war aber ein berühmter Oboenvirtuose deutscher Herkunft, der in London lebte und dort auch als Komponist tätig war. Mozart hatte ihn bereits als Neunjähriger in Holland kennengelernt, und wenige Jahre danach, 1768, komponierte Fischer sein *Favourite Concerto No. 1 for the Hoboy or German Flute with Instrumental Parts*, dessen Finale das Thema entnommen wurde. Auch bei diesem Werk ist das Autograph verschollen, und die Erstausgabe erschien 1778 in Paris zusammen mit KV 180 und 354. Am 1. Mai 1778 schrieb Mozart aus Paris an seinen Vater: „Endlich [...] spielte ich, auf den miserablen Elenden Pianoforte [...] die fischerischen Variationen“, und in der Tat trug er sie so häufig vor wie nur wenige andere Stücke. Sie sind keine Schülerstücke, sondern gehören zu seinen anspruchsvollsten, schwierigsten und elegantesten Variationen.

Um so seltener – vielleicht nur ein einziges Mal – spielte Mozart das um acht Jahre früher, 1766, entstandene **Klavierstück in F-Dur** KV 33B, das der Zehnjährige in Zürich auf die Rückseite eines Sitzungsprotokolls des dortigen Musikkollegiums (!) gekritzelt hatte, und das in moderner Zeit erst 1942 aufgefunden

wurde; heute befindet sich das originelle Autograph in der Zürcher Zentralbibliothek. Die Vorderseite des Protokolls ist eine Einladung zu zwei Konzerten der Wunderkinder Mozart, und es ist anzunehmen, daß Mozart die Melodie bei dem damaligen Konzert vortrug.

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

© **Julius Wender 1997**

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

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

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

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

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

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

Dans la *Neue Mozart-Ausgabe* (1955, suiv.) de la Fondation Internationale du Mozarteum, les parties de clavier dans les œuvres de Mozart sont immanquablement appelées “pianoforte”, quoi que le compositeur ait lui-même écrit dans le manuscrit. Dans son admirable livre *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955), Siegbert Rampe souligne que cette pratique remonte clairement à Alfred Einstein et à ses élèves. Dans les partitions originales et jusque tard dans sa vie,

Mozart avait ou bien omis d'identifier l'instrument à clavier, ou bien il l'avait tout simplement appelé "Cembalo" (clavecin); on trouve certaines références isolées au "Clavecin Ou Forté Piano" par exemple mais il ne ressort plus ou moins clairement que dans ce dernier cas quel instrument il avait vraiment en tête. C'est la cause d'un conflit insoluble entre les experts, ce qui prouve que les musicologues peuvent se quereller avec autant d'ardeur que tous les autres scientifiques. Certains soutiennent que Mozart – et plusieurs de ses collègues – écrivirent "Cembalo" par pure paresse même s'ils avaient un autre instrument dans l'idée. D'autres sont d'avis que la majorité des œuvres en question fut expressément conçue pour être jouable sur un clavecin ou un instrument plus moderne. On n'a pas d'évidence documentée jusqu'à 1775 environ à l'effet que Mozart, tant en privé qu'en public, ait joué d'autres instruments à clavier que le clavecin, le clavicorde, l'épinette et l'orgue; il semblerait aussi que sa première apparition publique au piano-forte ait eu lieu à Munich à l'hiver de 1774/75. A en juger par son jeu, il semble avoir été évident qu'il n'était pas encore parfaitement habitué à cet instrument.

Dans le cas des sonates de jeunesse pour instrument à clavier de Mozart (KV 279-84; BIS-CD-835 et 836), on a la preuve irréfutable qu'elles peuvent être jouées sur un "piano-forte" (dans la terminologie de l'époque, "piano-forte" est synonyme de "fortepiano"). Dans une lettre à son père écrite en 1777, Mozart écrit: "Je les ai souvent jouées par cœur... la dernière ex D a une sonorité incomparable sur le piano-forte de Stein" (une allusion à l'ami de Mozart, le facteur de pianos et d'orgues Andreas Stein installé à Augsbourg: il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne).

La production de Mozart pour le piano ne consiste cependant pas seulement en sonates. Sa contribution par exemple au genre de variations pour piano ne devrait pas être sous-estimée quoique ces œuvres soient souvent éclipsées par les sonates. Siegbert Rampe souligne que les œuvres de Mozart dans ce genre comptent "parmi les compositions le plus fréquemment jouées du répertoire des instruments à clavier jusque dans le 19^e siècle avancé." Non seulement il composa beaucoup plus d'œuvres de variations que la plupart des autres compositeurs pour instrument à clavier (15 œuvres) mais encore il en développa considérablement la forme. Ce qui restait du passé était la nature du thème qui était rarement une mélodie originale mais plus probablement une chanson folklorique ou un air populaire d'opéra. Le nombre de

variations par œuvre peut, dans le cas de Mozart, s'élever jusqu'à la douzaine. Pour la période viennoise classique, c'était un nombre relativement élevé (il n'était plus pratique courante de composer une trentaine de variations comme J.S. Bach l'avait fait dans les *Variations de Goldberg*) et la structure de Mozart dans de telles compositions était peut-être inspirée de Haydn qui, entre 1765 et 1774, avait écrit deux œuvres de variations dont la première ne comprenait pas moins de 20 variations, un nombre réduit à douze à la sortie de l'imprimerie. Du point de vue purement technique, la procédure de Mozart est simple: la base harmonique reste fondamentalement la même tandis que les mélodies sont variées.

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

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

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

Dans la période turbulente vers la fin de la seconde guerre mondiale en 1945, quelqu'un a évidemment mal approprié le manuscrit original de la *Marche funèbre* en do mineur KV 453a et l'a déplacée de la bibliothèque de la Fondation Internationale du Mozarteum à Salzbourg. Le manuscrit est perdu depuis. Il existe heureusement des photocopies de cette pièce, écrite en 1784 pour Barbara von Ployer, une élève de Mozart. Le titre inclut les mots "del Sig. r Maestro Contrapunto"; il s'agit donc d'une marche funèbre pour le totalement imaginaire Maestro Contrepoint. Ironie et humour se cachent dans la musique; nous cherchons en vain quelque signe de contrepoint mais nous trouvons à la place une épitaphe exagérée et pompeuse.

Le compositeur français d'origine belge André Grétry (1741-91) passa à l'histoire comme l'un des grands innovateurs de l'opéra français, particulièrement dans le domaine du drame lyrique qu'il distança avec succès du vaudeville. Il composa plus de 40 œuvres pour la scène dont l'opéra-comique *Les mariages samnites* (1776) qui – quoique peut-être pas l'une de ses meilleures œuvres – fournit le matériel thématique des *Huit Variations en fa majeur* KV 352 (374c) de Mozart; pour être exact,

le thème provient d'un chœur de marche de jeunes filles qui chantent pour le dieu de l'amour. Le manuscrit est perdu mais c'était probablement la première composition pour piano de Mozart après son arrivée à Vienne, œuvre composée en 1781 pour son élève Marie Karoline, comtesse Thiennes de Rumbeke. Mozart avait probablement entendu le thème à Paris en 1778 et, selon Rampe, il y a des indications comme quoi il l'écrivit de mémoire. Ce qui est clair est que les "Variations de Grétry" sont techniquement moins exigeantes que la plupart des œuvres de Mozart dans ce genre. Nous pouvons donc présumer que la pièce devait être un exercice pour son élève de 26 ans.

L'une des œuvres absolument préférées de Mozart le pianiste, au moins parmi ses variations, était ***Douze Variations en do majeur*** KV 179 (189a), les "Variations de Fischer". Elles furent écrites beaucoup plus tôt que les "Variations de Grétry", probablement au cours de l'été 1774 à Salzbourg. Le Fischer en question était Joseph Christian Fischer (1733-1800) dont la musique est maintenant pratiquement inconnue mais qui, à ce moment, était célèbre comme hautboïste virtuose – de descendance allemande mais résidant à Londres et actif aussi comme compositeur. A l'âge de neuf ans seulement, Mozart avait rencontré Fischer en Hollande et, quelques années plus tard, en 1768, ce dernier composa son *Favourite Concerto No. 1 for the Hoboy or German Flute with Instrumental Parts* dont le finale fournit le thème à la pièce de Mozart. Ici encore le manuscrit est perdu et la première édition apparut à Paris en 1778 avec les KV 180 et 354. Le 1^{er} mai 1778, Mozart écrivit de Paris à son père: "Finalement [...] j'ai joué les variations de Fischer sur le misérable et dérisoire pianoforte", et il les joua vraiment avec une régularité inhabituelle. Il ne s'agit en rien d'exercices, elles comptent parmi ses variations les plus exigeantes, difficiles et élégantes.

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

Quant à ***Fantaisie-Fragment en ré mineur*** KV 397 (385g), un commentateur

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

© *Julius Wender 1997*

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

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

Already released in Ronald Brautigam's Mozart series:



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

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

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

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

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

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

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

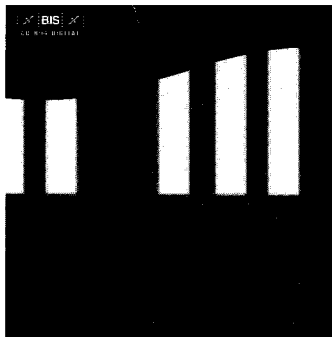
Sonata in C major, KV 330 (No. 10) • Sonata in A major, KV 331 (No. 11) •
Sonata in F major, KV 332 (No. 12)

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

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

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

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



BIS-CD-894 – Mozart: The Complete Piano Music, Volume 7

- Zwölf Variationen in C-Dur über *Ah! vous dirai-je Maman*, KV 265 (300e) •
- Acht Variationen in G-Dur über *Laat ons Juichen, Batavieren!*, KV 24 (Anh. 208) •
- Zwölf Variationen in B-Dur über ein Allegretto, KV 500 •
- Zwölf Variationen in Es-Dur über *La belle Françoise*, KV 353 (300f) •
- Sechs Variationen in F-Dur über die Arie *Salve tu, Domine* aus der Oper *I filosofi immaginari* (Giovanni Paisiello), KV 398 (416e) •
- Modulierendes Präludium (F-e) KV deest • Rondo in a-moll, KV 511.

Recording data: August 1997 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

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

Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Robert von Bahr

Cover text: © Julius Wender 1997

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

Front cover design: Sofia Scheutz

Photograph of Ronald Brautigam: © Romain d'Ansembourg

Photograph of the fortepiano: © Paul McNulty

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

Colour origination: Studio 90 Ltd., 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

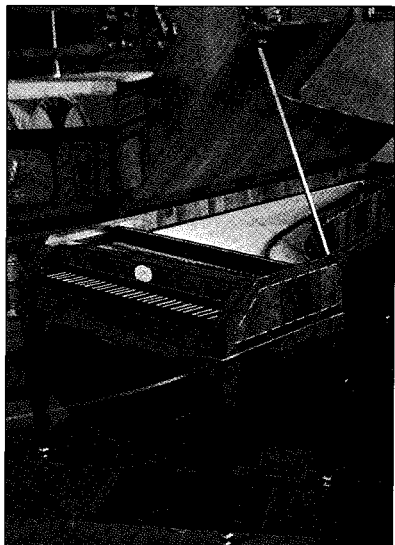
Tel.: +46 8 544 102 30 Fax: +46 8 544 102 40

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1998, BIS Records AB



RONALD BRAUTIGAM



THE FORTEPIANO
USED ON THIS
RECORDING