



CD-896 DIGITAL

Volume 9



MOZART

Complete Solo Piano Music

RONALD BRAUTIGAM * FORTEPIANO

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Music – Volume 9**

- | | |
|---|--------------|
| [1] Acht Variationen in F-Dur, KV 613 (1791) | 14'33 |
| über das Lied „Ein Weib ist das herrlichste Ding“
aus dem Singspiel „Der dumme Gärtner“ (Benedikt Schack?) | |
| [2] Präludium in C-Dur, KV 284a (1777) | 3'46 |
| (bekannt als Capriccio KV 395/300g) | |
| Präludium (Fantasie) und Fuge in C-Dur, KV 394 (383a) (1782) | 9'41 |
| [3] Prelude | 5'20 |
| [4] Fugue | 4'20 |
| [5] Zwölf Variationen in Es-Dur, KV 354 (299a) (1778) | 16'53 |
| über die Romanze „Je suis Lindor“
aus der Komödie „Le Barbier de Seville“ (Antoine-Laurent Baudron) | |
| [6] Gigue in G-Dur, KV 574 (1789) | 1'24 |
| [7] Adagio in h-moll, KV 540 (1788) | 13'54 |

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.

Variationen auf das klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste ding etc. etc. Thus did Mozart himself describe the **Eight Variations in F major**, KV 613, in his catalogue of works. The variations were written in Vienna in March-April 1791, only about six months before the composer's death. The first edition was issued almost immediately – in June – by Artaria. This is Mozart's last work for the piano, and it was composed while he was working on *The Magic Flute*. The opera and variations have a common denominator in the person of Emanuel Schikaneder. He had written the librettos not only of *The Magic Flute* but also of the musical play *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton*, from which the theme (a song for bass voice) was taken. The play's music was written by two relatively insignificant composers who were friends of Mozart, Benedikt Schack and Franz Xaver Gerl. Those who are aware that a vocal quartet sang parts of Mozart's *Requiem* at the composer's bedside just hours before he died may be interested to know that Schack and Gerl were two of the singers. Moreover Schack, an excellent tenor and also a flautist, sang the first ever Tamino at the première of *The Magic Flute*, and was probably one of the very few performers to play the flute himself. Gerl played the first ever Sarastro. (Schikaneder appeared as Papageno.)

The jolly, down-to-earth atmosphere of the musical play can also be discerned in Mozart's variations, and in his famous biography of Mozart Georges de Saint-Foix points out that virtuosity has here given way to 'a wonderful unity of all the parts: the entire melodic line stretches out through all the variations, with the result that they somehow succeed each other in an organic manner.'

It was long believed that the **Four Praeambula in C major**, KV 284a, were lost. On the other hand, a manuscript (now in New York) did exist for Mozart's KV 395 in C major – a work without title. This work was formerly known as 'Little C major Fantasy', and towards the middle of the twentieth century it started to be called 'Capriccio'. Not until the work's appearance in the Neue Mozartausgabe – the relevant volume of which was published in 1982 – did Wolfgang Plath prove that the two pieces are identical. In a letter from September 1777 Nannerl asked her brother, who was then in Munich, for a 'short preambulum' to assist her in her studies, and

within a month he had fulfilled her request. The term 'Praeambulum' sometimes – as in this case – corresponds to the more modern term 'Prelude'. Nannerl had asked for a modulating prelude, and had even specified the direction of the modulation (from C major to B flat major), but Mozart only granted this wish in the third movement. The other movements more closely resemble a capriccio in character.

The 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. 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. His conscientiousness in this respect refutes the image encountered all too often today of a bohemian, even irresponsible *bon viveur*; the already successful and fully-employed composer was prepared to devote considerable effort to an area of study dismissed as outmoded by many of his contemporaries. The ***Prelude and Fugue in C major***, KV 394 (383a), written in Vienna in April 1782, is an example of these pieces. Experts such as Siebert Rampe claim to discern traits of J.S. and C.P.E. Bach in the *Prelude*, whilst the *Fugue* is principally reminiscent of Handel. The manuscript of the *Fugue* is now in the National Library in Paris; it is not known whether or not the original manuscript of the *Prelude* still exists.

Readers familiar with BIS-CD-894 in this series will remember that it was once accepted wisdom among musicologists that several of Mozart's sets of variations were composed in Paris during the summer of 1778. To quote a rather splendid comment from Bernhard Paumgartner's Mozart biography: 'Four brilliant sets of keyboard variations on French *chansons* (K. 264, 265, 353 and 354) were evidently sacrificed to the easy taste of the Parisian salons'. More recent research has shown, however, that some of this music was after all not written 'in the tragic summer of 1778'. The quotation is from Einstein; it refers in particular to the death of the composer's mother while she was far from home, but also to Mozart's lack of success in the French capital. In the case of the ***Twelve Variations in E flat major*** on 'Je suis

Lindor', KV 354 (299a), however, the traditional dating is in fact correct. This work is often regarded as one of Mozart's most difficult sets of variations, and he certainly intended it for use in his own concerts. From a compositional point of view, too, the work is remarkable: Rampe points out the inclusion of an *Adagio* variation as well as a *minore* variation, the changes of time signature and also the fact that the work ends with an exact repetition of the theme. The theme was taken from Beaumarchais' very successful *Barber of Seville*, a play which was then only three years old, in a nowadays almost wholly forgotten musical setting by Antoine Laurent Baudron.

The **Gigue in G major**, KV 574, although written much later (in Leipzig in May 1789), is to some extent the result of Mozart's studies of earlier composers; otherwise he would hardly have chosen a form regarded by most composers of his own era as an outdated, old-fashioned dance. If we bear in mind where it was written, however – the city of the old Cantor of St. Thomas's – his choice becomes easier to understand, and if we also consider that Mozart dedicated the piece to a friend of his, the Leipzig court organist Engel, it might not be too fanciful to assume that the two men had discussed older music, whereupon Mozart composed this gigue – which moreover contains a quotation from a gigue by George Frideric Handel. The manuscript, which has been lost since 1945, was previously kept in Magdeburg, and concluded with the words 'As a sign of true, genuine friendship and brotherly affection, Wolfgang Amadè Mozart mp' ('mp' means 'manu propria', i.e. 'in his own hand'). This spirited piece is full of witty references to the character of music in the Baroque period.

A piece which appears in Mozart's catalogue of works as *Ein Adagio für das klavier allein, in H-mol*, and which was completed in Vienna on 19th March 1788, is 'officially' known today as **Adagio in B minor**, KV 540. The manuscript is now in Stockholm. The reason for the *Adagio's* composition cannot be ascertained with certainty. Various theories have been proposed – for example that the piece was used as partial payment of Mozart's debts to the Viennese publishing house of Hoffmeister. Whatever the story behind the piece may have been, Paumgartner astutely characterizes the work as 'a short, full *Adagio* which, by the subjective intensity of its expression although not in its external form, resembles a fantasy.'

© **Julius Wender 1998**

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

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

„**M**ozart 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 vor-

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

Variationen auf das klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste ding etc. etc.: So bezeichnete Mozart selbst in seinem Werkverzeichnis die **8 Variationen in F-Dur** KV 613, die in Wien im März-April 1791, also nur etwas über ein halbes Jahr vor seinem Tod, entstanden. Der Erstdruck wurde fast unmittelbar, im Juni, von Artaria besorgt. Dies ist Mozarts letztes Klavierwerk, und es entstand während der Arbeit an der *Zauberflöte*. Die Oper und die Variationen haben einen gemeinsamen Nenner in der Gestalt des Emanuel Schikaneder. Dieser hatte nicht nur das Libretto der *Zauberflöte* geschrieben, sondern auch jenes des Singspiels *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton*, dem das Thema, ein von einem Baß gesungenes Lied, entnommen wurde. Für die Musik zeichneten die beiden mit Mozart befreundeten, relativ unbedeutenden Komponisten Benedikt Schack und Franz Xaver Gerl verantwortlich. Wer sich daran erinnert, daß ein Gesangsquartett an Mozarts Bett, wenige Stunden vor seinem Tod, Teile seines *Requiem*s sang, mag Interesse daran haben, daß diese beiden Komponisten damals zwei der Sänger

waren. Bei der Premiere der *Zauberflöte* gestaltete übrigens Schack, ein ausgezeichnete Tenor und zugleich Flötist, der Welt ersten Tamino, dazu einen der vermutlich sehr wenigen, die selbst die Flöte spielten, während Gerl als erster Sarastro erschien. (Schikaneder trat als Papageno auf.)

Die gutmütig derbe Stimmung des Singspiels färbt auch Mozarts Variationen, und in seiner berühmten Mozartbiographie weist Georges de Saint-Foix darauf hin, daß hier die Virtuosität verschwunden ist, um Platz zu bereiten „für eine wunderbare Einheit aller Teile: die ganze Melodielinie erstreckt sich über sämtliche Variationen, mit dem Ergebnis, daß sie sich irgendwie organisch ablösen, eine nach der anderen.“

Lange glaubte man, daß die **4 Praeambula in C-Dur** KV 284a verschollen waren. Von Mozarts KV 395 in C-Dur lag hingegen ein Autograph vor (heute in New York befindlich), das allerdings titellos ist. Früher bezeichnete man dieses Werk als „kleine C-Dur-Fantasie“, und gegen Mitte des 20. Jahrhunderts ging man dazu über, von einem „Capriccio“ zu sprechen. Erst in dem 1982 erschienenen entsprechenden Band der Neuen Mozartaufgabe konnte Wolfgang Plath nachweisen, daß die beiden Werke identisch sind. Im September 1777 bat Nannerl in einem Brief ihren damals in München weilenden Bruder um ein „kurz preambolum“, das ihr zum Studium dienen sollte, und er kam ihrem Wunsche innerhalb eines Monats nach. „Praeambulum“ deckt sich manchmal, so auch hier, mit der moderneren Bezeichnung „Prälium“. Nannerl hatte ein modulierendes Präludium gewünscht, und sie hatte sogar angegeben, wonach die Modulation führen sollte (von C-Dur nach B-Dur), aber diesem Wunsch entsprach Mozart nur im dritten Satz. Die übrigen Sätze kommen dem Charakter eines Capriccios eher nahe.

Erstaunlich wenig bekannt sind jene Kompositionen, die Mozart gewissermaßen als „Nebenprodukte“ seines Studiums älterer Kollegen schrieb. Wenn er etwa Bach oder Händel kennenlernen wollte, begnügte er sich nicht mit dem Durchsehen und -spielen ihrer Partituren, sondern er machte auch eigene Kompositionsversuche in ihrem Stil. 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. Seine Ge-

wissenhaftigkeit widerlegt das heute allzu oft verbreitete Bild eines bohemischen, gar unverantwortlichen Lebemanns; der bereits arrivierte und vielbeschäftigte Komponist war bereit, ansehnliche Arbeit in etwas zu investieren, das viele seiner Zeitgenossen als altmodischen Kram bezeichnet hätten. Das im April 1782 in Wien entstandene ***Praeludium & Fuge in C-Dur*** KV 394 (383a) ist ein Beispiel dieser Werke. Hier wollen Experten wie Siegbert Rampe im Präludium Züge von J.S. und C.Ph.E. Bach finden, während die Fuge vor allem an Händel angelehnt ist. Das Autograph der Fuge befindet sich in der Pariser Nationalbibliothek; ob das Original des Präludiums noch existiert ist unbekannt.

Wer BIS-CD-894 in der vorliegenden Serie kennt, wird sich daran erinnern, daß die Musikwissenschaftler früher allgemein glaubten, mehrere der Mozartschen Variationen für Klavier seien im Sommer 1778 in Paris geschrieben worden. Es wurde ein etwas vornehmer Satz aus Bernhard Paumgartners Mozartbiographie zitiert: „Vier brillante Klaviervariationen über französische Chansons (K. 264, 265, 353 und 354) sind ersichtlich dem leichten Geschmack der Pariser Salons aufgeopfert“. Die Forschung jüngerer Zeit hat aber ergeben, daß diese Musik zum Teil gar nicht „im tragischen Sommer 1778“ geschrieben wurde; der zitierte Ausdruck stammt von Einstein und bezieht sich wohl vor allem auf den Tod der Mutter ferne der Heimat, aber auch auf Mozarts Erfolglosigkeit in der französischen Hauptstadt. Bei den **12 Variationen in Es-Dur** KV 354 (299a) über „Je suis Lindor...“ stimmt allerdings die traditionelle Datierung. Dieses Werk wird häufig als einer der schwierigsten Variationszyklen Mozarts bezeichnet, und diente sicherlich als Musik für seine eigene Konzerttätigkeit. Auch kompositionstechnisch ist das Werk bemerkenswert entwickelt: Rampe weist auf das Vorhandensein einer *Adagio*-Variation und einer *Minore*-Variation (Moll) hin, auf Taktwechsel, sowie darauf, daß das Werk mit einer nahezu notengetreuen Reprise des Themas endet. Das Thema wurde Beaumarchais' damals erst drei Jahre altem Erfolgsstück *Der Barbier von Sevilla* entnommen, in einer heute kaum mehr bekannten Vertonung durch Antoine Laurent Baudron.

Die ***Gigue in G-Dur*** KV 574 ist, obwohl viel später entstanden (Mai 1789 in Leipzig), gewissermaßen ein Ergebnis von Mozarts oben erwähnten Studien älterer Meister, sonst hätte er sich kaum dieser Form gewidmet, die für die meisten Musiker seiner Zeit als überholte, altmodische Tanzform dastand. Wenn man aber den Entstehungsort betrachtet, die Stadt des alten Thomaskantors, wird die Sache ver-

ständlicher, und wenn man noch dazu weiß, daß Mozart das Stück seinem Freund, dem Leipziger Hoforganisten Engel widmete, wäre die Vermutung vielleicht nicht allzu kühn, die beiden Männer hätten die ältere Musik diskutiert, worauf Mozart die Gigue komponierte, übrigens unter Verwendung eines Zitats aus einer Gigue von Georg Friedrich Händel. Das seit 1945 verschollene Autograph befand sich früher in Magdeburg, wo man an dessen Schluß lesen konnte: „Zum Zeichen wahrer, ächter Freundschaft, und br: Liebe, Wolfgang Amadè Mozart mp“ (Letzteres bedeutet „manu propria“, also eigenhändig). Ein geistreiches Werk voller witziger Anspielungen auf den Charakter der Musik im Barockzeitalter.

Im Werkverzeichnis steht *Ein Adagio für das klavier allein, in H-mol*, datiert ist es vom 19. März 1788 in Wien, und der „offizielle“ Titel heute ist ***Adagio in h-moll*** KV 540. Das Manuskript befindet sich in Stockholm. Für welchen Anlaß das *Adagio* entstand, ist nicht ganz sicher – mehrere Vermutungen wurden gebracht, unter anderem, daß das Stück als Ratenzahlung für Mozarts Schulden beim Wiener Verleger Hoffmeister gedient haben mag. Wie auch die Entstehungsgeschichte gewesen sein mag, charakterisierte Paumgartner das Werk treffend als „kurzes, inhaltreiches *Adagio*, einer Fantasie durch subjektive Intensität des Ausdrucks, nicht etwa in der äußeren Form, nahestehend“.

© **Julius Wender 1998**

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 elfte 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 écrivit: “Je les ai souvent jouées par cœur... la dernière ex D a une sonorité incomparable sur le piano-forte de Stein” (une allusion à l'ami de Mozart, le facteur de pianos et d'orgues Andreas Stein installé à Augsbourg; il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne).

La production de Mozart pour le piano ne consiste cependant pas seulement en sonates. Sa contribution par exemple au genre de variations pour piano ne devrait pas être sous-estimée quoique ces œuvres soient souvent éclipsées par les sonates. Siegbert Rampe souligne que les œuvres de Mozart dans ce genre comptent “parmi les compositions le plus fréquemment jouées du répertoire des instruments à clavier jusque dans le 19^e siècle avancé.” Non seulement il composa beaucoup plus d'œuvres de variations que la plupart des autres compositeurs pour instrument à clavier (15 œuvres) mais encore il en développa considérablement la forme. Ce qui restait du passé était la nature du thème qui était rarement une mélodie originale mais plus probablement une chanson folklorique ou un air populaire d'opéra. Le nombre de variations par œuvre peut, dans le cas de Mozart, s'élever jusqu'à la douzaine. Pour la période viennoise classique, c'était un nombre relativement élevé (il n'était plus pratique courante de composer une trentaine de variations comme J.S. Bach l'avait fait dans les *Variations de Goldberg*) et la structure de Mozart dans de telles compo-

sitions 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.

Variationen auf das klavier über das Lied: Ein Weib ist das herrlichste ding etc. etc.: c'est ainsi que Mozart décrivit lui-même les **Huit Variations en fa majeur** KV 613, dans son catalogue d'œuvres. Les variations furent écrites à Vienne en mars-avril 1791, seulement six mois avant la mort du compositeur. La première édition sortit presque immédiatement – en juin – chez Artaria. C'est la dernière œuvre de Mozart pour le piano et il la composa pendant qu'il travaillait sur *La Flûte enchantée*. L'opéra et les variations ont un commun dénominateur dans la personne d'Emanuel Schikaneder. Il avait écrit les livrets non seulement de *La Flûte enchantée* mais aussi de l'opérette *Der dumme Gärtner aus dem Gebirge, oder Die zween Anton* de laquelle le thème (une chanson pour basse) fut choisi. La musique de l'opérette fut écrite par deux compositeurs relativement insignifiants, qui étaient des amis de Mozart, Benedikt Schack et Franz Xaver Gerl. Ceux qui savent qu'un quatuor vocal chanta des parties du *Requiem* de Mozart au chevet du compositeur quelques heures avant sa mort pourraient être intéressés à savoir que Schack et Gerl étaient deux des chanteurs. De plus, Schack, un excellent ténor et aussi un flûtiste, chanta le premier Tamino à la création de la *La Flûte enchantée* et il fut l'un des premiers exécutants à jouer lui-même la partie de flûte. Gerl personnifia le tout premier Sarastro. (Schikaneder apparut comme Papageno.)

La plaisante atmosphère terre à terre de l'opérette peut aussi être discernée dans les variations de Mozart et, dans sa célèbre biographie de Mozart, Georges de Saint-Foix souligne que la virtuosité a fait place à "une merveilleuse unité de toutes les parties: la ligne mélodique en entier s'étire tout au long des variations et il en résulte que les deux se succèdent d'une manière organique."

On a cru longtemps que les **Quatre Préludes en do majeur** KV 284a étaient perdus. D'un autre côté, un manuscrit (maintenant à New York) a existé pour le KV 395 en do majeur de Mozart – une œuvre sans titre. Cette œuvre était auparavant connue comme la "Petite Fantaisie en do majeur" et, vers le milieu du 20^e siècle, on commença à l'appeler "Capriccio". Ce n'est qu'à la sortie de l'œuvre dans la Neue Mozartausgabe – dont le volume fut publié en 1982 – que Wolfgang Plath

prouva que les deux pièces sont identiques. Dans une lettre de septembre 1777, Nannerl demanda à son frère, qui se trouvait alors à Munich, un “bref preambolum” pour l’aider dans ses études et, moins d’un mois après, il avait répondu à son désir. Le terme “Præambulum” correspond parfois – comme c’est le cas ici – au terme plus moderne “prélude”. Nannerl avait demandé un prélude modulant et elle avait même spécifié la direction de la modulation (de do majeur à si bémol majeur) mais Mozart n’acquiesça à son désir que dans le troisième mouvement. Le caractère des autres mouvements ressemble plutôt à celui d’un capriccio.

Les œuvres que Mozart écrivit comme sorte de “sous-produits” de ses études de compositeurs précédents sont étonnamment peu connues. S’il voulait se familiariser avec un compositeur tel que Bach ou Haendel, il ne se contentait pas de lire ou de jouer leurs partitions mais il faisait des efforts actifs pour composer dans leur style. Il n’est pas du tout exagéré de supposer qu’il considérait lui-même ces activités comme une extension de son éducation. C’est le baron Gottfried van Swieten qui lui fournit l’occasion de poursuivre de telles études; ce musicien et compositeur amateur passionné donna à Mozart accès à sa bibliothèque personnelle qui renfermait des partitions d’importants compositeurs actuels et passés, dont des œuvres de Bach et de Haendel. Mozart pouvait même emprunter ces cahiers. Sa conscience dans ce domaine réfute l’image rencontrée trop souvent aujourd’hui d’un bon viveur bohème, irresponsable même; le compositeur déjà couronné de succès et employé à plein temps comme tel était prêt à consacrer un effort considérable à des études considérées comme passées de mode par plusieurs de ses contemporains. Le ***Prélude et fugue en do majeur* KV 394 (383a)**, écrit à Vienne en avril 1782, est un exemple de ces pièces. Des experts, dont Siegbert Rampe, soutiennent discerner des traits de J.S. et C.P.E. Bach dans le *Prélude* tandis que la *Fugue* rappelle surtout Haendel. Le manuscrit de la *Fugue* se trouve maintenant à la Bibliothèque Nationale à Paris; on ignore si le manuscrit original du *Prélude* existe encore ou non.

Les lecteurs qui connaissent le disque BIS-CD-894 de cette série se rappelleront qu’il fut une fois chose acceptée parmi les musicologues que plusieurs des séries de variations de Mozart aient été composées à Paris au cours de l’été 1778. Citons un commentaire assez splendide tiré de la biographie de Mozart par Bernhard Paumgartner: “Quatre séries de variations pour clavier sur des chansons françaises (K 264, 265, 353 et 354) furent évidemment sacrifiées au goût léger des salons parisiens.” Des recherches plus récentes ont cependant démontré qu’une partie de

cette musique était en fin de compte pas du tout écrite “à l’été tragique de 1778”. La citation est d’Einstein; elle se réfère particulièrement à la mort de la mère du compositeur alors qu’elle se trouvait loin de son foyer, mais aussi au manque de succès de la part de Mozart dans la capitale française. Dans le cas des ***Douze Variations en mi bémol majeur*** sur “Je suis Lindor” KV 354 (299a) cependant, la date traditionnelle est en fait correcte. Cette œuvre est souvent considérée comme la série de variations la plus difficile de Mozart et il la destinait certainement à ses propres concerts. Du point de vue de la composition aussi, l’œuvre est remarquable: Rampe souligne l’inclusion d’une variation *Adagio* ainsi que d’une variation *minore*, les changements de chiffrage et aussi le fait que l’œuvre se termine par une répétition exacte du thème. Ce dernier est tiré du succès de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville*, une pièce qui n’avait alors que trois ans, dans un arrangement musical d’Antoine Laurent Baudron aujourd’hui presque entièrement oublié.

Quoiqu’écrite beaucoup plus tard (à Leipzig en mai 1789) la ***Gigue en sol majeur*** KV 574 est jusqu’à un certain point le résultat des études de Mozart des compositeurs précédents; autrement, il aurait à peine choisi une forme considérée par la plupart des compositeurs de son temps comme une danse dépassée et démodée. En se rappelant cependant d’où elle fut écrite – la ville du vieux cantor de St-Thomas – son choix devient plus facile à comprendre et, si l’on considère que Mozart dédia la pièce à l’un de ses amis nommé Engel qui était organiste à la cour de Leipzig, on n’a pas à chercher très loin pour supposer que les deux hommes avaient discuté de musique plus ancienne, sur quoi Mozart composa cette gigue – qui, de plus, contient une citation d’une gigue de Georges Frédéric Haendel. Le manuscrit, qui est perdu depuis 1945, était précédemment conservé à Magdebourg et il se termine par les mots “En signe d’amitié réelle et véritable et d’affection fraternelle, Wolfgang Amadè Mozart mp” (“mp” veut dire “manu propria”, c’est-à-dire “de sa propre main”). Cette pièce pleine d’allant est truffée de références spirituelles au caractère de la musique de l’époque baroque.

Une pièce qui apparaît dans le catalogue d’œuvres de Mozart sous la rubrique *Ein Adagio für das klavier allein, in H-mol* et qui fut terminée à Vienne le 19 mars 1788 est “officiellement” connue aujourd’hui comme l’***Adagio en si mineur*** KV 540. Le manuscrit est maintenant conservé à Stockholm. La raison de la composition de l’*Adagio* ne peut pas être établie avec certitude. On a proposé plusieurs théories – par exemple que la pièce ait servi de paiement partiel des dettes de Mozart à la

maison d'éditions viennoise Hoffmeister. Quoi que fût l'histoire de la pièce, Paumgartner caractérise astucieusement l'œuvre comme "un *Adagio* bref et dense qui, par l'intensité subjective de son expression mais non par sa forme extérieure, ressemble à une fantaisie."

© **Julius Wender 1998**

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

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

Recording data: August 1997 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: Annette Riechers

Cover text: © Julius Wender 1997

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

Front cover design: Sofia Scheutz

Photographs: © Romain d'Ansembourg (Ronald Brautigam); © Paul McNulty (the instrument)

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

Colour origination: Studio 90 Ltd.

BIS recordings can be ordered from our distributors worldwide.

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

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

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

info@bis.se www.bis.se

© & © 1997 & 1998, BIS Records AB



RONALD BRAUTIGAM



THE FORTEPIANO
USED ON THIS
RECORDING