

MOZART

Complete Solo Piano Music

RONALD BRAUTIGAM * FORTEPIANO

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Music – Volume 10**

- | | | |
|------------|---|--------------|
| [1] | Neun Variationen in D , KV 573 (1789)
über ein Menuett von Jean Pierre Duport | 14'08 |
| [2] | Sechs Variationen in G , KV 180 (173c) (?1773)
über „Mio caro Adone“ aus dem Finale (II. Akt) der Oper
„La fiera di Venezia“ (Antonio Salieri) | 8'22 |
| [3] | Neun Variationen in C , KV 264 (315d) (?1778)
über die Ariette „Lison dortait“
aus dem Singspiel „Julie“ (Nicolas Dezède) | 15'24 |
| [4] | Thema in F mit fünf Variationen , KV Anh. 138a (1788)
(KV 547a, 3. Satz) | 5'19 |
| [5] | Sieben Variationen in D , KV 25 (?1766)
über das holländische Lied „Willem van Nassau“ | 6'02 |
| [6] | Zwei Variationen in A , KV 460 (454a) (?1784)
über die Arie „Come un' agnello“
aus der Oper „Fra i due litiganti“ (Giuseppe Sarti) | 3'49 |
| [7] | Rondo in D , KV 485 (1786) | 6'31 |

Ronald Brautigam, fortepiano**INSTRUMENTARIUM**

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

Instrument technician: Paul McNulty

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

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

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

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

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

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

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

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

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

In Potsdam, a place with which he was unfamiliar, on 29th April 1789, Mozart completed a piece which has since been known unofficially as the 'Duport Variations'. In his catalogue of works he entered its name as ***Six Variations for Piano Solo on a Minuet by Duport***; the Köchel number is 573. The minuet in question comes from a sonata for cello and basso continuo that had recently been published by Jean-Pierre Duport the elder (1741-1818). No manuscript exists, but we are faced with an intriguing puzzle. Mozart speaks of six variations, but in the editions so far published – including the *Neue Mozart-Ausgabe* – there are nine! A newspaper advertisement from 1791 confirms Mozart's claim, but since the appearance of the first edition (from Hummel in Berlin and Amsterdam, also in 1791) nine variations have been present. The explanation must be that Mozart decided to add further variations after entering the piece in his catalogue of works – perhaps in the belief that six variations were too few for publication. It is impossible to tell which are the three 'new' variations, but this would in any case be purely of academic interest. As Rampe emphasizes, Hummel's first printing was ignored by all subsequent editions; until recently it was believed that the first edition was published by Artaria in 1792.

Posterity has conferred an unjustifiably bad reputation upon Antonio Salieri. He is censured not only for being a bad composer and for his envy of Mozart but, to crown it all, he has been accused of murdering his rival – even in recent years, the film *Amadeus* has painted a scandalously black picture of him. In fact Salieri was an outstanding composer whose works were played all over Europe, and also a sought-after teacher whose pupils included Ludwig van Beethoven, Hummel, Liszt and Schubert. His alleged jealousy towards Mozart was not strong enough to prevent him from conducting one of Mozart's last symphonies (probably the *G minor Symphony*, KV 550) in Vienna in 1791 with an orchestra of no less than 180 players. In 1772 his opera *La fiera di Venezia* (*The Proud Lady of Venice*) was premièred at the Burgtheater in Vienna, and it was from the finale of the second act of this opera that Mozart derived the theme of his ***Six Variations in G major***, KV 180 (173c),

generally known as ‘Salieri Variations’. The text of the passage in question begins *Mio caro Adone*, although this is admittedly of little significance because Mozart quotes one of the *ripieno* violin lines rather than any of the vocal parts. He probably composed the variations in 1773 in Vienna, where he stayed with his father for several months and became acquainted with Salieri: Mozart was then just 17, Salieri only 23 years old. The variations were printed by Heina in Paris in 1778, together with KV 179 and 354.

It was long believed that several of Mozart’s sets of variations were composed in Paris ‘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. Bernhard Paumgartner’s Mozart biography goes further: ‘Four brilliant sets of keyboard variations on French *chansons* (K. 264, 265, 353 and 354) were evidently sacrificed to the easy taste of the Parisian salons’. Here the dating of the works is not as striking as the extremely spiteful tone which, inexplicably, becomes even more unpleasant in the following sentences. The latest research has shown that both of these legendary Mozart specialists were wrong about when these pieces were written. Wolfgang Plath, who has investigated the chronology of Mozart’s works in detail, has demonstrated that only the first and last of the works mentioned were actually composed in Paris. In the case of the former, the *Nine Variations in C major*, KV 264 (315d), known by the nickname ‘Lison dormait’, he even qualifies this assertion with the word ‘probably’. It would seem highly likely that they were composed in Paris in the summer or early autumn of 1778; in August he had attended a performance of the opera *Julie* by the very successful – though nowadays virtually forgotten – composer Nicolas Dezède. No manuscript exists of this extremely demanding piece, and we do not even know for sure where the first edition was published! ‘Lison dormait’ was the title of an arietta from the second act of this opera.

The *Five Variations (Fragment) in F major*, KV 54/Anh. 138a (third movement of KV 547a), are – as the title indicates – by no means a straightforward case, but one which is elegantly explained by Bernhard Paumgartner: KV 547 is the last of Mozart’s violin sonatas, written in June 1788, of which Paumgartner says that ‘the concluding *Andante* variations [display] a mature command of this artistic genre in a concise format’. He goes on to explain: ‘Mozart also arranged the *Allegro*

and *Andante con Variazioni* for piano solo (K. Anh. 135 and 138a). The rondo of this new sonata (K. 547a), thus expanded to encompass three movements, is the rondo from the *Piano Sonata in C major*, (K. 547 [sic; surely 545 is intended]), transposed to F major and arranged by Mozart himself.' It is unclear what the proper name of the piece should be, because the manuscript, now in Berlin, is untitled. The violin version was completed on 10th July 1788, and the present version thus came later. By following various cuts indicated by Mozart and various additions in the *Neue Mozart-Ausgabe* in connection with arranging the violin and piano version for piano alone, the present version emerged – although, for safety, we should point out that it cannot be guaranteed that it corresponds to Mozart's intentions. Admittedly a manuscript exists in Berlin, but it breaks off before the end of the fifth variation. Rampe takes the view that the theme is of Mozart's own invention and that he wrote various versions of the piece for teaching purposes.

Alfred Einstein wrote about Mozart's childhood years: 'For Mozart it is currently not necessary to write down piano sonatas or variations, because he improvises them. So the KV 24 and 25 variations, engraved in The Hague in early 1766, are no more than a documentary record of the improvisation of a prodigy.' One of these works is the ***Seven Variations in D major***, KV 25, which bears the subtitle 'Willem von Nassau' after the title of the song that serves as its theme. Mozart wrote these variations shortly after his tenth birthday in 1766 in Amsterdam, where his family was staying for a while in the course of a long European tour. His father Leopold remarked that the theme was a melody 'sung, blown and whistled by all and sundry in Holland'. This charming piece does without the virtuosity found in many of Mozart's later sets of variations, and is thus within the reach of less proficient pianists.

The 'Sarti Variations' are often discussed, and at length, but the same does not apply to the ***Two Variations (Fragment) in A major***, KV 460 (454a) heard on this CD, the authenticity of which is proved by the manuscript, now in Basel. The fame of the composer Giuseppe Sarti spread throughout Europe, as far as St. Petersburg, and Mozart had met him in Vienna in 1784, when Sarti was *en route* from Italy to Russia. On this occasion he also improvised 'variations on one of his arias [...], which gave him much pleasure'. The fragment is evidently the beginning of a transcription of this improvisation, the theme of which derives from Sarti's opera *Fra i due litiganti il terzo gode*; the theme is also quoted in the famous 'banquet music' in

Don Giovanni. A further set of eight variations exists, based on a slightly altered version of the same theme; it was published by Artaria in 1803 as a work by Mozart (!), but is generally assumed to be a composition by Sarti (!). It is now debatable which of the two was the real composer, or indeed if the piece is a result of a collaboration between the two.

The ***Rondo in D major***, KV 485, is an extremely popular piece, and it therefore seems strange that Mozart did not include it in his thematic catalogue. Alfred Einstein takes the view that this may be because the *Rondo* imitates Bach – indeed two Bachs: the first bars of the theme are an exact quotation from Johann Christian Bach's *Quintet in D major*, Op. 11 No. 6, whilst the compositional style is strongly reminiscent of Carl Philipp Emanuel Bach; Einstein sees this as a tribute to the two composers. The manuscript, now in New York, reveals in Mozart's own handwriting that the *Rondo* was completed in Vienna on 10th January 1786, sixteen days before Mozart's thirtieth birthday. He also wrote a dedication in pencil, but later erased it (it is now only partially legible), to a Miss 'Charlotte von Wü...' This opens the door to all manner of speculation, but surely the science applied to modern criminal investigations should be able to decipher the original wording? Mozart had used this theme in almost exactly the same form just three months previously, in the finale of his *Piano Quintet in G minor*, KV 478, a mere five weeks after completing *The Marriage of Figaro*. As the title in the original edition (now lost) was *Rondo très facile* (*Very Easy Rondo*), we may assume that the piece was intended for piano students of modest technical standard – why not, indeed, for Miss Charlotte?

© **Julius Wender 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 twelfth 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 ent-

weder 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 Original-

melodie 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.

An einem für ihn ungewöhnlichen Ort, Potsdam, stellte Mozart am 29. April 1789 ein Werk fertig, das seither inoffiziell als „Duport-Variationen“ bekannt ist. In seinem Werkverzeichnis trug er das Werk als **6 variazionen auf das klavier allein über einen Menuett von Duport** ein; die Köchelnummer ist 573. Das erwähnte Menuett entstammt einer kurz vorher veröffentlichten Sonata für Cello und Generalbaß von Jean-Pierre Duport d.Ä. (1741-1818). Kein Autograph liegt vor, dafür aber ein interessantes Rätsel. Mozart spricht von sechs Variationen, aber in den bisherigen Ausgaben, einschließlich der Neuen Mozart-Ausgabe, gibt es derer neun! In einer Zeitungsannonce 1791 wird Mozarts Angabe bestätigt, aber seit dem Erscheinen der Erstausgabe bei Hummel in Berlin und Amsterdam, ebenfalls 1791, sind neun Variationen bekannt. Die Erklärung ist wohl, daß Mozart sich nach der Eintragung in das Werkverzeichnis für das Hinzufügen weiterer Variationen entschied, vielleicht in der Meinung, sechs Variationen seien für den Druck zu wenig. Welche die drei „neuen“ Variationen sind, läßt sich nicht feststellen, aber es wäre wohl hauptsächlich nur von akademischem Interesse. Wie Rampe betont, blieb Hummels Erstdruck in sämtlichen bisherigen Ausgaben unberücksichtigt, denn man glaubte bis vor wenigen Jahren, der erste Druck sei 1792 bei Artaria erschienen.

Antonio Salieri hat leider in der Nachwelt einen unverdient schlechten Ruf erleiden müssen. Es wurde ihm nicht nur nachgesagt, er sei ein schlechter Komponist gewesen und habe als solcher Mozart beneidet, sondern als Gipfel behauptete man, er hätte seinen Rivalen ermordet, und ein empörend schwarzes Bild von ihm wurde noch in der heutigen Zeit durch den Filmerfolg *Amadeus* gezeichnet. In Wirklichkeit war Salieri ein hervorragender Komponist, der in ganz Europa gespielt wurde, noch dazu ein geschätzter Pädagoge, zu dessen Schülern Ludwig van Beethoven, Hummel,

Liszt und Schubert gehörten. Sein angeblicher Neid auf Mozart war nicht ärger, als daß er 1791 eine von dessen letzten Symphonien (vermutlich g-moll KV 550) in Wien mit einem Orchester aus 180 (!) Musikern dirigierte. 1772 wurde im Wiener Burgtheater seine Oper *La fiera di Venezia* (*Die Stolge von Venedig*) uraufgeführt, und dem Finale des zweiten Aktes dieser Oper entnahm Mozart das Thema zu seinen **6 Variationen in G-Dur** KV 180 (173c), allgemein „Salieri-Variationen“ genannt. Der Text des betreffenden Abschnittes beginnt *Mio caro Adone*, was allerdings insofern unerheblich ist, als Mozart keine der Singstimmen zitiert, sondern jene einer Ripienvioline. Er schrieb vermutlich die Variationen 1773 in Wien, wo er sich ein paar Monate mit seinem Vater zusammen aufhielt und Salieri kennenlernte, übrigens ein Jungherrentreffen, denn Mozart war 17, Salieri 23 Jahre alt. Die Variationen wurden 1778 zusammen mit KV 179 und 354 bei Heina in Paris gedruckt.

Lange glaubte man, daß mehrere der Mozartschen Variationen „im tragischen Sommer 1778“ in Paris geschrieben wurden; der zitierte Ausdruck stammt von Einstein und bezieht sich wohl vor allem auf den Tod der Mutter ferne der Heimat, aber auch auf Mozarts Erfolglosigkeit in der französischen Hauptstadt. Bernhard Paumgartner präzisiert in seiner Mozartbiographie: „Vier brillante Klaviervariationen über französische Chansons (K. 264, 265, 353 und 354) sind ersichtlich dem leichten Geschmack der Pariser Salons aufgeopfert“. Hier fällt nicht die zeitliche Bestimmung so sehr auf wie der ausgesprochen gehässige Ton, der in den folgenden Sätzen unerklärlicherweise noch verschärft wird. Nun erweist aber die jüngste Forschung, daß sich diese beiden legendären Mozartspezialisten in der zeitlichen Bestimmung irrten. Wolfgang Plath, der sich eingehend mit der Chronologie Mozartscher Werke beschäftigte, will festgestellt haben, daß nur das erste und das letzte der erwähnten Werke tatsächlich in Paris komponiert wurden. Hinsichtlich des ersteren, der **9 Variationen in C-Dur** KV 264 (315d), die unter dem Kosenamen „Lison dormait“ bekannt sind, fügt er vorsichtshalber sogar ein „vermutlich“ hinzu. Es scheint wohl durchaus anzunehmen zu sein, daß sie dort im Sommer oder Früherbst 1778 entstanden, nachdem Mozart im August eine Aufführung der Oper *Julie* des höchst erfolgreichen aber heute kaum mehr bekannten Komponisten Nicolas Dezède erlebt hatte. Von diesem überaus virtuosen Werk liegt kein Autograph vor, und man weiß nicht einmal sicher, wann und wo der Erstdruck erschien! „Lison dormait“ war eine Ariette im zweiten Akt dieser Oper.

Die **Fünf Variationen (Fragment) F-Dur** KV 54/ Anh. 138a (dritter Satz des KV 547a) sind, wie bereits aus der Bezeichnung ersichtlich, kein einfacher Fall, den aber Bernhard Paumgartner elegant erklärt: KV 547 ist die im Juni 1788 entstandene letzte Violinsonate Mozarts, von der Paumgartner meint, „die abschließenden *Andante*-Variationen [zeigen] die reife Beherrschung dieser Kunstgattung im knapperen Rahmen“. Er sagt auch: „Mozart hat das *Allegro* und das *Andante con Variazioni* auch für das Klavier allein bearbeitet (K. Anh. 135 u. 138a). Das Rondo dieser dadurch zur Dreisätzigkeit ergänzten neuen Sonate (K. 547a) ist das Rondo der *C-Dur-Klaviersonate* (K. 547 [sic!, muß 545 sein!]), von Mozart selbst nach F-Dur transponiert und ausgestaltet.“ Wie man das Werk eigentlich nennen soll, ist unsicher, denn das in Berlin vorliegende Autograph trägt keinen Titel. Die Violinfassung wurde am 10. Juli 1788 vollendet, die vorliegende also später. Durch verschiedenartige Striche Mozarts und Ergänzungen in der Neuen Mozart-Ausgabe durch Einrichtung der Fassung für Violine und Klavier entstand die vorliegende Fassung, bei der vorsichtshalber gesagt werden muß, daß man nicht sicher sagen kann, ob sie mit Mozarts Intentionen ganz übereinstimmt. Es liegt zwar in Berlin ein Autograph vor, das aber vor dem Schluß der fünften Variation abbricht. Rampe meint, Mozart hätte das Thema selbst erfunden und das Werk in seinen verschiedenen Fassungen für Unterrichtszwecke geschrieben.

Über Mozarts Kinderjahre schreibt Alfred Einstein: „Für Mozart ist es vorläufig nicht notwendig, Klaviersonaten oder Variationen niederzuschreiben, da er sie improvisiert. So sind die Variationen K.V. 24 und 25, die Anfang 1766 im Haag gestochen werden, nichts anderes als veröffentlichte Dokumente der Improvisation des Wunderkindes.“ Das eine erwähnte Werk sind die **7 Variationen in D-Dur** KV 25 mit dem Zusatznamen „Willem von Nassau“, nach dem Titel des Liedes, das als Thema dient. Mozart schrieb die Variationen kurz nach seinem zehnten Geburtstag 1766 in Amsterdam nieder, wo sich die Familie damals im Zuge einer langen Europareise kurz aufhielt. Zum Thema sagte Vater Leopold, es handelte sich um eine Melodie, „die in Holland durch aus von jedermann gesungen, geblasen und gepfiffen wird“. Das anmutige Werk entbehrt der Virtuosität mancher späterer Variationen von Mozart und ist somit auch von weniger fortgeschrittenen Pianisten zu bewältigen.

Über die „Sarti-Variationen“ wurde häufig und viel diskutiert, allerdings nicht über die hier gebrachten **2 Variationen (Fragment) in A-Dur** KV 460 (454a),

deren Echtheit durch das in Basel vorliegende Autograph bestätigt wird. Mozart hatte 1784 den in ganz Europa bis nach St. Petersburg hochberühmten Komponisten Giuseppe Sarti in Wien kennengelernt, als dieser dort auf der Durchreise von Italien nach Rußland weilte. Bei dieser Gelegenheit improvisierte er „auch Variationen auf eine seinige Aria [...] woran er sehr viel Freude gehabt hat“. Das Fragment ist offensichtlich der Beginn einer Niederschrift dieser Improvisation, deren Thema Sartis Oper *Fra i due litiganti il terzo gode* entnommen war; das Thema wird übrigens in der berühmten Tafelmusik im *Don Giovanni* zitiert. Nun gibt es aber ein weiteres Variationswerk über dasselbe Thema in leicht veränderter Gestalt, mit acht Variationen, das 1803 von Artaria unter Mozarts Namen (!) gedruckt, sonst aber meistens als Komposition Sartis (!) erwähnt wurde. Gegenstand der Diskussionen ist nun, welcher der beiden Komponisten der wirkliche Urheber war, oder ob es sich sogar um eine Zusammenarbeit der beiden Kollegen handelte.

Das **Rondo in D-Dur** KV 485 ist ein überaus beliebtes Werk, und es mutet deshalb seltsam an, daß Mozart es nicht in seinen thematischen Katalog aufnahm. Alfred Einstein meint, dies könnte damit zusammenhängen, daß das Rondo Bach nachempfunden ist, sogar zwei „Bächen“, denn die ersten Takte des Themas sind Johann Christians *Quintett in D-Dur* op. 11:6 wörtlich entnommen, während der Kompositionsstil stark an Philipp Emanuel erinnert; Einstein sieht dies zugleich als Huldigung an die beiden Kollegen. Das in New York befindliche Autograph erzählt in Mozarts eigener Handschrift, daß das *Rondo* am 10. Januar 1786, also sechzehn Tage vor Mozarts 30. Geburtstag, in Wien vollendet wurde. Mit Bleistift schrieb er auch eine Widmung, die später ausradiert wurde und daher nur teilweise lesbar ist, an ein Fräulein „Charlotte de Wü...“. Bahn frei für Rätselraten, aber mit modernster kriminalistischer Technik müßte es doch möglich sein, die ursprüngliche Eintragung zu entziffern? Das Thema wurde übrigens knapp drei Monate früher bereits im Finale des *Klavierquartetts in g-moll* KV 478 in fast derselben Form verwendet, nur fünf Wochen nachdem Mozart *Le nozze di Figaro* vollendet hatte. Da der Titel in der heute nicht mehr vorhandenen Originalausgabe *Rondo très facile* (*Sehr leichtes Rondo*) lautete, darf man annehmen, daß das Werk für mäßig fortgeschrittene Klavierschüler gedacht war, warum nicht für Fräulein Charlotte?

© **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 zwölfte 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 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.

A Potsdam, une place qui ne lui était pas familière, Mozart termina, le 29 avril 1789, une pièce qui a été connue officieusement depuis sous le nom de "Variations de Duport". Dans son catalogue d'œuvres, il lui donna le titre de ***Six Variations pour piano solo sur un menuet de Duport***; le numéro de Köchel est 573. Le menuet en question vient d'une sonate pour violoncelle et basso continuo qui avait été récemment publiée par Jean-Pierre Duport l'ancien (1741-1818). Il n'existe pas de manuscrit et nous faisons face à un casse-tête intrigant. Mozart parle de six variations mais, dans les éditions publiées jusqu'à maintenant – y compris la *Neue Mozart-Ausgabe* – il y en a neuf! Une annonce de journal de 1791 confirme les dires de Mozart mais depuis l'apparition de la première édition (de Hummel à Berlin et Amsterdam, également en 1791), on compte bien neuf variations. L'explication doit être que Mozart a décidé d'ajouter d'autres variations après avoir inscrit la pièce dans son catalogue d'œuvres – croyant peut-être que six variations était trop peu pour une publication. Il est impossible de dire quelles sont les trois "nouvelles" variations mais il ne s'agit ici que d'un intérêt purement académique. Comme Rampe le souligne, la première impression de Hummel fut ignorée par toutes les éditions subséquentes; jusqu'à récemment, on a cru que la première édition était sortie chez Artaria en 1792.

La postérité a doté Antonio Salieri d'une réputation injustifiablement mauvaise. On le censure non seulement parce qu'il aurait été un compositeur médiocre et pour sa jalousie de Mozart, mais encore, et c'est le comble, on l'a accusé d'avoir assassiné son rival – ces dernières années même, le film *Amadeus* l'a scandalementement peint en noir. En fait, Salieri était un compositeur exceptionnel dont les œuvres étaient jouées partout en Europe, et un professeur recherché qui comptait parmi ses élèves Ludwig van Beethoven, Johann Nepomuk Hummel, Franz Liszt et Franz Schubert. Sa présumée jalousie de Mozart n'était pas assez forte pour l'empêcher de diriger l'une des dernières symphonies de Mozart (probablement la *Symphonie en sol mi-*

neur KV 550) à Vienne en 1791 avec un orchestre de 180 musiciens. En 1772, son opéra *La fiera di Venezia* (*La fière vénitienne*) fut créé au Burgtheater à Vienne et c'est du finale du second acte de cet opéra que Mozart choisit le thème de ses **Six Variations en sol majeur** KV 180 (173c) connues couramment sous le titre de "Variations de Salieri". Le texte du passage en question commence par *Mio caro Adone* mais, de l'aveu général, ce n'est pas très important parce que Mozart cite l'une des lignes du violon *ripieno* plutôt qu'une partie vocale. Il composa probablement les variations en 1773 à Vienne où il resta avec son père pendant plusieurs mois et fit la connaissance de Salieri; Mozart n'avait que 17 ans et Salieri, 23. Les variations furent imprimées par Heina à Paris en 1778 en compagnie des KV 179 et 354.

On a cru longtemps que plusieurs des séries de variations de Mozart avaient été composées à Paris "à l'été tragique de 1778". La citation est d'Einstein; elle se réfère en particulier à la mort de la mère du compositeur loin de son foyer, mais aussi au manque de succès de Mozart dans la capitale française. La biographie de Mozart de Bernhard Paumgartner va plus loin: "Quatre brillantes séries de variations pour clavier sur des *chansons* françaises (K. 264, 265, 353 et 354) furent évidemment sacrifiées au goût léger des salons parisiens." Ici, la date des œuvres ne frappe pas autant que le ton extrêmement venimeux qui devient inexplicablement encore plus malveillant dans les phrases suivantes. Les dernières recherches ont montré que ces deux spécialistes légendaires de Mozart avaient tort quant au moment de la composition de ces pièces. Wolfgang Plath, qui a étudié en détail la chronologie des œuvres de Mozart, a démontré que seules les première et dernière des œuvres mentionnées furent vraiment écrites à Paris. Dans le cas de la première, les **Neuf Variations en do majeur** KV 264 (315d), connues sous le nom de "Lison dormait", il dote même cette assertion du mot "probablement". Il semblerait fort probable qu'elles fussent composées à Paris à l'été ou au début de l'automne de 1778; en août, il avait assisté à une représentation de l'opéra *Julie* du compositeur alors très illustre Nicolas Dezède – mais aujourd'hui pratiquement oublié. Il n'existe pas de manuscrit de cette pièce extrêmement exigeante et on ne sait même pas exactement où la première édition fut publiée! "Lison dormait" était le titre d'une ariette du second acte de cet opéra.

Les **Cinq Variations (Fragment) en fa majeur** KV 54/Anh. 138a (troisième mouvement du KV 547a) sont – comme le titre l'indique – en aucun cas une histoire

claire mais Bernhard Paumgartner en donne une explication élégante: KV 547 est la dernière des sonates pour violon de Mozart, écrite en juin 1788. Paumgartner écrit: “Les variations *Andante* finales [montrent] une maîtrise mûre de ce genre artistique dans un format concis.” Il continue d’expliquer: “Mozart a aussi arrangé l’*Allegro* et l’*Andante con variazioni* pour piano solo (K. Anh.135 et 138a). Le rondo de cette nouvelle sonate (K. 547a), développée de façon à couvrir trois mouvements, est le rondo de la *Sonate pour piano en do majeur* [K. 547 (sic!; il pensait certainement à 545)], transposé en fa majeur et arrangé par Mozart lui-même.” On ne sait pas avec certitude le nom véritable de la pièce parce que le manuscrit, maintenant à Berlin, ne porte pas de titre. La version pour violon fut terminée le 10 juillet 1788 et la version présente vint ainsi plus tard. En suivant différentes coupures indiquées par Mozart et des additions variées dans la *Neue Mozart-Ausgabe* en connection avec l’arrangement de la version pour violon et piano en version pour piano seul, la présente version vit le jour – quoiqu’il faudrait préciser, pour des raisons de sécurité, qu’il n’est pas garanti qu’elle corresponde aux intentions de Mozart. Il est vrai qu’un manuscrit existe à Berlin mais il est interrompu avant la fin de la cinquième variation. Rampe soutient que le thème est de l’intention propre de Mozart et qu’il a écrit plusieurs versions de la pièce pour des fins d’enseignement.

Alfred Einstein écrivit au sujet des années d’enfance de Mozart: “Pour Mozart, il n’est présentement pas nécessaire de mettre par écrit des sonates ou des variations pour piano parce qu’il les improvise. Ainsi, les variations KV 24 et 25, gravées à La Haye au début de 1766, ne sont rien de plus qu’un document de l’improvisation d’un prodige.” L’une de ces œuvres est les ***Sept Variations en ré majeur*** KV 25, qui portent le sous-titre de “Willem von Nassau” d’après le titre de la chanson qui sert de thème. Mozart écrivit ces variations peu après son dixième anniversaire en 1766 à Amsterdam où sa famille restait un moment au cours d’une longue tournée européenne. Son père Leopold remarqua que le thème avait une mélodie “chantée, jouée et sifflée par tout le monde en Hollande.” Cette charmante pièce est dépourvue de la virtuosité trouvée dans plusieurs des séries ultérieures de variations de Mozart et elle est ainsi accessible aux pianistes moins avancés.

Les “Variations de Sarti” sont souvent matière à discussion prolongée, mais il n’en est pas de même des ***Deux Variations (Fragment) en la majeur*** KV 460 (454a) entendues sur ce CD, dont l’authenticité est prouvée par le manuscrit, main-

tenant à Bâles. La réputation du compositeur Giuseppe Sarti se répandit en Europe, jusqu'à Saint-Petersbourg, et Mozart le rencontra à Vienne en 1784 quand Sarti était en route de l'Italie vers la Russie. Il improvisa à cette occasion les "variations sur l'une de ses arias [...], ce qui lui fit bien plaisir." Le fragment est évidemment le début d'une transcription de cette improvisation dont le thème provient de l'opéra *Fra i due litiganti il terzo gode* de Sarti; le thème est aussi cité dans la célèbre "musique du banquet" de *Don Giovanni*. Il existe une autre série de huit variations basées sur une version légèrement variée du même thème; elle fut publiée par Artaria en 1803 comme une œuvre de Mozart (!) mais on croit en général que ce soit une œuvre de Sarti (!). On peut maintenant discuter duquel des compositeurs qui est le véritable; la pièce pourrait même être le résultat d'une collaboration entre les deux.

Le **Rondo en ré majeur** KV 485 est une pièce extrêmement populaire et c'est pourquoi il semble étrange que Mozart ne l'ait pas inscrite dans son catalogue thématique. Alfred Einstein croit qu'une explication serait que le *Rondo* imite Bach – deux Bach même: les premières mesures du thème sont une citation exacte du *Quintette en ré majeur* op. 11 no 6 de Johann Christian Bach tandis que le style de composition rappelle fortement celui de Carl Philipp Emanuel Bach; Einstein y voit un hommage aux deux compositeurs. Maintenant à New York, le manuscrit révèle de la main même de Mozart que le *Rondo* fut terminé à Vienne le 10 janvier 1786, seize jours avant le trentième anniversaire de naissance de Mozart. Il a aussi écrit une dédicace au crayon mais il l'effaça ensuite (elle n'est maintenant que partiellement lisible) à une mademoiselle "Charlotte von Wü..." Ceci ouvre la porte à toutes sortes de suppositions, mais la science des investigations criminelles modernes devrait bien être capable de déchiffrer l'invisible dédicace originale? Mozart avait utilisé ce thème dans presque exactement la même forme trois mois auparavant, dans le finale de son *Quintette pour piano en sol mineur* KV 478, seulement cinq semaines après avoir terminé *Les Noces de Figaro*. Comme le titre dans l'édition originale (maintenant perdue) était *Rondo très facile*, nous pouvons croire que la pièce était dédiée à des élèves à la technique très modeste – et pourquoi pas à Mlle Charlotte?

© **Julius Wender 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 reçoit 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 douzième 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., 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 & © 1999, BIS Records AB



RONALD BRAUTIGAM



THE FORTEPIANO
USED ON THIS
RECORDING