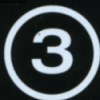




Mozart

The Complete Piano Sonatas



fortepiano

Ronald Brautigam

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Sonatas – Volume 3****Sonata in C major, KV 309 (No. 7) (1777) (Bärenreiter) 19'50**

- | | | |
|---|--|------|
| 1 | I. <i>Allegro con spirito</i> | 8'17 |
| 2 | II. <i>Andante un poco adagio</i> | 6'01 |
| 3 | III. Rondeau. <i>Allegretto grazioso</i> | 5'23 |
-

Sonata in D major, KV 311 (No. 8) (1777) (Bärenreiter) 17'42

- | | | |
|---|------------------------------------|------|
| 4 | I. <i>Allegro con spirito</i> | 6'24 |
| 5 | II. <i>Andante con espressione</i> | 5'28 |
| 6 | III. Rondeau. <i>Allegro</i> | 5'39 |
-

Sonata in A minor, KV 310 (No. 9) (1778) (Bärenreiter) 19'39

- | | | |
|---|--|------|
| 7 | I. <i>Allegro maestoso</i> | 7'58 |
| 8 | II. <i>Andante cantabile con espressione</i> | 8'49 |
| 9 | III. <i>Presto</i> | 2'43 |
-

Ronald Brautigam, fortepiano**INSTRUMENTARIUM**

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

Instrument technician: Paul McNulty

MOZART (tenor):

And, moreover, Vienna is the city of the fortepiano. The crashing keyboard, the sensitive pedal. I could make my mark here.

PRINCE ARCHBISHOP'S PRIVATE SECRETARY (baritone):

The harpsichord is good enough for Salzburg. Stick to your tinkling, sir. I must away to my duties. Take pen, take paper, compose.

(Anthony Burgess: *On Mozart*)

It is a widely-held belief that the creative power of **Wolfgang Amadeus Mozart** grew in a massive crescendo during the last years of his life, and that this was accompanied by a corresponding degree of success. As for his creative power, any attempt to contradict this impression would be futile: this was, after all, the period in which *The Magic Flute*, the *Requiem* and his marvellous last three symphonies (to name just a few examples) were written. The question of success, however, is a different matter. It is undeniable that his 'reputation declined in the final years of his life' and that he became distanced from 'popular estimation', as Gernot Gruber points out in *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg 1985). Gruber quotes the highly respected musician and musical expert Ernst Ludwig Gerber, who in 1790, even before Mozart's death, wrote in his *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: 'By means of his early acquaintance with harmony, this great master became so profoundly and intimately familiar with this discipline that it is difficult for an untrained ear to follow his works. Even a more practised musician must hear his pieces numerous times.' A year earlier, the periodical *Dramaturgische Blätter* in Frankfurt had written off *Don Juan* (Don Giovanni) as a 'Mönchsposse' (monk's farce), and although the reviewer acknowledged that 'Mozart seems to have learned the language of Shakespear's [sic!] ghosts', he concluded: 'The music is not popular enough to provoke a general sensation.' In other words: Mozart's music was too difficult for the public of the time!

Gruber also points out, however, that within a decade of his death Mozart's reputation had once again made a significant advance, and that he was once again regarded as one of the great masters of all time. This ebb and flow is one of many unusual details in a career which — although for the most part remarkably well documented — remains puzzling; its mysterious nature has also made it possible

for untruthful, wholly distorted (if artistically worthy) impressions to be conveyed to later generations, in the manner of Pushkin in *Mozart and Salieri* or Peter Shaffer/Milos Forman in *Amadeus*.

If Mozart found it difficult to preserve his reputation as a composer intact in his later years, he could nevertheless easily earn his keep by other means. (He earned plenty of money, and his severe and constant financial problems are a further mystery, even if we take his dissipated lifestyle into account.) In the article quoted above Gerber continues: 'Even without me elaborating, it will readily be believed that he remains among the finest and most skilful of keyboard performers alive today'. And indeed, during his entire Vienna period (beginning in 1781) Mozart's performances at the keyboard were very popular. Earlier, too, his skills in this respect were admired everywhere: we might for example recall the now famous scene when the six-year-old prodigy performed for the Empress Maria Theresa and her husband in Vienna: 'Little Wolfgang leaped onto the Empress's lap, put his arms around her neck and kissed her heartily' (as reported by Mozart's father Leopold on 16th October 1762).

Mozart combined the rôles of a brilliant composer and an outstanding keyboard player, and it is therefore logical that his keyboard output is extensive, all the more so if we include the works for keyboard and orchestra. Here, however, we encounter a problem. In this commentary Mozart is intentionally described as a 'keyboard 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 the Mozart scholar 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). In view of this evident enthusiasm, it seems most unlikely that Mozart wrote his later sonatas without considering the possibilities offered by the fortepiano.

It was apparently the pianist Arthur Schnabel who once said of Mozart's keyboard sonatas that they were too easy for children but too difficult for virtuosos. This is an ingenious formulation, because any pianist who has acquired certain basic skills is capable of mastering the technical problems of most of the sonatas, whilst the deeper musical content, which can often only be perceived by an experienced musician, presents greater difficulties. We can also observe a continual increase in stylistic maturity, which necessitates a clear differentiation in the interpretation of the various sonatas.

The order of the three sonatas on this CD varies according to the source consulted. Here they are played in numerical order, which means that KV 311 comes before KV 310. This reflects the fact that a precise dating of these two sonatas is not possible, which makes their order uncertain. All three of the sonatas were later

published together in Paris under the title: 'Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IVe.' As so often in earlier times, the opus number is allocated completely at random, and we might smile at the thought of how many works Mozart had in fact completed by that time!

'For her age, she possessed great common sense and a mature bearing; she is serious, and speaks little. But what she says is uttered with grace and friendliness. — Yesterday she once again gave me indescribable pleasure by playing my sonata quite excellently.' In this letter, dated 6th December 1777, Mozart describes Rosa, the thirteen-year-old daughter of the Mannheim court composer Christian Cannabich, whom he taught while she was on an extended trip to Paris with her mother. The work mentioned may well have been the *Sonata No. 7 in C major*, KV 309 (284b) — but this must be stated with some caution: although there is no other keyboard work by Mozart that was described in such detail during that period, the manuscript itself is lost. Nevertheless, expert opinion is united that this was the sonata referred to, and there is a very acceptable substitute for the manuscript in the form of a copy made by Mozart's father around 1778. At a concert in Augsburg on 22nd October 1777, Mozart played the sonata from memory (according to his own account of the event), although he used a different middle movement: the new one was supposed to be a portrait of Rosa. He finished writing down the music in Mannheim in November, along with the *Sonata No. 8 in D major*, KV 311 (284c).

To a certain extent both sonatas, especially KV 309, show the influence of the then much-admired Mannheim style of composition, although this style's abrupt effects — as the Mozart scholar Bernhard Paumgartner emphasizes, are here smoothed over and 'carried over into the more tender world of the piano's sonority'. The word 'tender' should not, however, be taken to imply 'weak'; the outer movements of KV 309, for example, have an almost orchestral strength, and the concluding *Rondeau* could serve as the finale of a solo concerto. The middle movement too is by no means lacking in power: Nannerl, the composer's sister, said that 'the *Andante* does indeed require strong concentration and nicety'. Here we find a mixture of variation and rondo form, and the theme is skilfully varied each time it reappears.

The original manuscript of the KV 311 sonata is now kept at the Jagellonic Library in Cracow (formerly at the Prussian State Library in Berlin), but little is

known about its origins. The composer's correspondence with 'Bäse' (Maria Anna Thekla Mozart) suggests that the work was composed in the autumn of 1777, for the daughters of the Freysinger family in Munich. Mozart probably took it with him on his trip to Paris where, as we have observed, he had it published. Rampe detects no remaining traces of the Mannheim style in this sonata but, in his view, 'Mozart's own style is here centre stage, a style which moreover finds astonishingly mature expression'. The melodic richness of the first movement is further emphasized by an impressive extension of the development section. The *Andante con espressione* has been called 'a sort of serenade', and in this sonata too a *Rondeau* serves as the finale — a generously constructed movement which could easily have come from a piano concerto, an impression heightened by its brilliant cadenza.

Alfred Einstein describes the KV 309 and KV 311 sonatas as twins. The ***Sonata No. 9 in A minor***, KV 310 (300d) does not belong with them in that it is the first of the so-called Paris sonatas. The manuscript, preserved in a New York library, was dated 'Paris 1778' in Mozart's own hand, and it cannot be ruled out that it was composed in July (Mozart's mother died on 3rd July in Paris). Einstein's use of the epithet 'tragic' for this sonata is principally on account of its alternately dramatic and gloomy atmosphere, however, which is not entirely relieved even in the F major middle movement. The finale, a *Presto*, is one of the very few rondos that Mozart ever wrote in a minor key, full of drama, and in a musical language (as indeed is the entire sonata) that was so shocking to the public of the time that Mozart could hardly have counted on instant success for the piece.

© **Julius Wender 1997**

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

Ronald Brautigam was born in 1954 in Amsterdam, where he studied at the Sweelinck Conservatory with Jan Wijn. He continued his studies with John Birmingham 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 fifth recording for BIS.

MOZART (Tenor):

Und ferner ist Wien die Stadt des Fortepianos. Die krachende Klaviatur, das unterstützende Pedal. Ich könnte mir da einen Namen machen.

PRIVATSEKRETÄR DES FÜRSTERZBISCHOFES (Bariton):

Das Cembalo ist für Salzburg gut genug. Bleiben Sie bei Ihrem Klimpern, mein Herr. Ich muß weg, meinen Pflichten nachgehen. Nehmen Sie die Feder, nehmen Sie Papier, komponieren Sie.

(Anthony Burgess: *On Mozart*)

Eine weitverbreitete Vorstellung besagt, daß sich die Schaffenskraft **Wolfgang Amadeus Mozarts** während seiner letzten Lebensjahre in einem gewaltigen Crescendo steigerte, das von entsprechenden Erfolgen begleitet wurde. Was die Schaffenskraft betrifft, wäre es müßig, diese Vorstellung widerlegen zu versuchen, sprechen wir doch von einer Zeit, in der die *Zauberflöte*, das *Requiem* und die grandiosen letzten drei Symphonien entstanden, um nur ein paar Beispiele zu erwähnen. Mit den Erfolgen verhält es sich aber anders. Es ist nämlich unleugbar, daß seine „Reputation in seinen letzten Lebensjahren nachließ und er in ein Abseits der „öffentlichen Meinung“ geriet“, so Gernot Gruber in *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg 1985). Gruber zitiert den angesehenen Musiker und Musikgelehrten Ernst Ludwig Gerber, der 1790, noch vor Mozarts Tod, in seinem *Historisch-biographischen Lexikon der Tonkünstler* schreibt: „Dieser große Meister hat sich durch seine frühe Bekanntschaft mit der Harmonie so tief und innig mit selbiger vertraut gemacht, daß es einem ungeübten Ohre schwer fällt, ihm in seinen Werken nachzufolgen. Selbst geübtere müssen seine Sachen mehrmals hören.“ Ein Jahr früher hatten die *Dramaturgischen Blätter* in Frankfurt den *Don Juan* (Don Giovanni) als „Mönchsposse“ abgefertigt, und obwohl der Autor anerkennend feststellte, daß „Mozart scheint die Sprache der Geister von Shakespear [sic!] abgelernt zu haben“, faßte er zusammen: „Die Musik ist nicht populär genug,

um allgemeine Sensation erregen zu können.“ Mit anderen Worten: Mozarts Musik war für das damalige Publikum zu schwierig!

Gruber weist aber auch darauf hin, daß Mozart nur ein Jahrzehnt nach seinem Tode einen abermaligen Sprung nach oben machte, um wieder als einer der großen Meister aller Zeiten hervorzutreten. Dieses Auf und Ab — oder eher Ab und Auf — ist eines von vielen seltsamen Details einer Karriere, die, obwohl größtenteils bemerkenswert gut dokumentiert, rätselhaft anmutet; diese Rätselhaftigkeit machte es ja auch möglich, einem späteren Publikum lügnerische und völlig verzerrte, wenn auch künstlerisch wertvolle Darstellungen zu bieten, im Stile eines Puschkin in *Mozart und Salieri* oder eines Peter Shaffer/Milos Forman in *Amadeus*.

Wenn es nun Mozart in späteren Jahren schwer fiel, sein volles Ansehen als Komponist aufrechtzuerhalten, konnte er sich sein täglich Brot leicht auf andere Weise erwerben. (Er verdiente sehr gut, und daß er trotzdem stets die größten Geldschwierigkeiten hatte, ist ein weiteres Rätsel, selbst wenn man seine ausschweifende Lebensweise berücksichtigt.) Im zitierten Lexikonartikel schreibt Gerber nämlich weiters: „Daß er noch immer unter unsere itzt lebenden besten und fertigsten Klavierspieler gehört, wird man ohne mein Erinnern glauben.“ Tatsächlich war Mozart während der gesamten Wiener Zeit (ab 1781) ein sehr beliebter Klavierspieler, aber auch früher waren seine Fertigkeiten auf diesem Gebiet allorts bewundert worden; man denke nur an die berühmt gewordene Szene, wo das sechsjährige Wunderkind in Wien der Kaiserin Maria Theresia und ihrem Gemahl vorspielt: „der Wolferl ist der Kayserin auf den Schooß gesprungen, sie um den Haß genommen, und rechtschaffen abgeküßt“ (so Vater Leopold am 16.10. 1762).

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

In der „Neuen Mozart-Ausgabe“ der Internationalen Stiftung Mozarteum (1955 ff.) werden die Klavierparts in Mozarts Werken durchwegs mit „Pianoforte“ bezeichnet, gleichgültig welche Bezeichnung der Komponist selbst im Autograph verwendete. Siegbert Rampe weist in seinem überaus verdienstvollen Buch *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, daß diese Praxis offenbar auf den Mozart-Forscher 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). Angesichts dieser Begeisterung ist

es wohl kaum anzunehmen, daß Mozart nicht bei seinen späteren Sonaten die Möglichkeiten des Fortepianos beachtete.

Angeblieh war es der Pianist Arthur Schnabel, der einmal von Mozarts Klavier-sonaten sagte, sie seien für Kinder zu leicht, für Virtuosen aber zu schwer. Das Bonmot ist ausgeklügelt, denn jeder Pianist, der den ersten Band einer „Schule der Geläufigkeit“ absolviert hat, ist imstande, die meisten Sonaten technisch zu bewältigen, während der tiefere musikalische Inhalt, den häufig erst ein älterer Musiker voll wahrnimmt, größere Schwierigkeiten bietet. Zu beachten ist auch die stets wachsende stilistische Reife, die eine ausgesprochene Differenzierung bei der Interpretation verschiedener Sonaten notwendig macht.

Die Reihenfolge der auf dieser CD vorliegenden drei Sonaten ist je nach Quelle verschieden. Hier wird die fortlaufende Numerierung verwendet, und man sieht, daß dadurch KV 311 vor KV 310 kommt. Dies hängt damit zusammen, daß eine genaue Datierung der beiden letzten Sonaten unmöglich, und dadurch auch die Reihenfolge unsicher ist. Alle drei wurden aber später zusammen in Paris herausgegeben, wobei die Rubrik lautete: „Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IVe.“ Wie so häufig in älteren Zeiten ist die Opuszahl völlig willkürlich gesetzt worden, und man muß beim Gedanken daran schmunzeln, wie viele Opera Mozart damals in Wirklichkeit bereits komponiert hatte!

„Sie hat für ihr Alter sehr viel Vernunft und gesetztes Wesen, ist serios, redet nicht viel. Was sie aber redet, geschieht mit Anmut und Freundlichkeit. — Gestern hat sie mir wieder ein recht unbeschreibliches vergnügen gemacht, sie hat Meine sonata ganz fortreflich gespielt.“ In diesem Brief vom 6. Dezember 1777 spricht Mozart von Rosa, der dreizehnjährigen Tochter des Mannheimer Hofkomponisten Christian Cannabich, die er auf der langen Reise mit seiner Mutter zusammen nach Paris unterrichtete. Das von ihm erwähnte Werk dürfte die **Sonate Nr. 7 C-Dur** KV 309 (284b) gewesen sein. Diese vorsichtige Wortwahl ist deswegen notwendig, weil es zwar kein anderes Klavierwerk von Mozart gibt, über welches damals so ausführlich geschrieben wurde, aber das Autograph ist verschollen. Trotzdem sind sich die Experten offensichtlich ganz darüber einig, daß es sich um diese Sonate handelte, und es gibt einen recht guten Ersatz für das Autograph, in der Form einer Abschrift, die Mozarts Vater um 1778 anfertigte. Bei einem Konzert in Augsburg am 22. Oktober 1777 hatte Mozart die Sonate nach eigener Angabe

direkt aus dem Kopf gespielt (allerdings mit einem anderen Mittelsatz, den neuen sollte er als Portrait von Rosa komponieren), und die Niederschrift wurde im November in Mannheim vollendet, gleichzeitig mit der **Sonate Nr.8 D-Dur** KV 311 (284c).

Beide Sonaten, vor allem KV 309, weisen eine gewisse Beeinflussung durch den damals vielbewunderten Mannheimer Kompositionsstil auf, obwohl dessen abrupte Effekte, wie der Mozartforscher Bernhard Paumgartner unterstreicht, hier entschärft und „in die zartere Welt des Klavierklanges übertragen“ wurden. Das Wort „zart“ darf aber hier nicht als „kraftlos“ interpretiert werden, denn beispielsweise die beiden Ecksätze von KV 309 muten geradezu orchestral an, und das abschließende *Rondeau* könnte als Finale eines Solokonzertes dienen. Der Mittelsatz ist auch nicht kraftlos: Nannerl, die Schwester des Komponisten, sagte, daß „das *Andante* braucht schon eine starke Aufmerksamkeit und nettigkeit“. Hier sind die Variations- und Rondoformen miteinander vermischt, denn bei jedem abermaligen Erscheinen des Themas wird dieses geistvoll variiert.

Das Original der Sonate KV 311 befindet sich heute in der Jagellonischen Bibliothek, Krakau (früher Preußische Staatsbibliothek Berlin), aber man weiß wenig über ihre Entstehung. Die Korrespondenz des Komponisten mit dem „Bäse“ (Maria Anna Thekla Mozart) läßt vermuten, daß das Werk im Herbst 1777 geschrieben wurde, und zwar für die Töchter der Münchner Familie Freysinger. Wahrscheinlich brachte er es anschließend auf seiner Reise nach Paris mit, wo es bekanntlich gedruckt wurde. Rampe will in dieser Sonate nichts mehr vom Mannheimer Stil finden, sondern laut ihm „steht hier Mozarts eigener Stil im Vordergrund, der zudem zu erstaunlich reifer Form findet“. Der Melodienreichtum wird im ersten Satz durch eine beeindruckende Erweiterung der Durchführung noch unterstrichen, das *Andante con espressione* ist als „eine Art Serenade“ bezeichnet worden, und auch bei dieser Sonate dient ein *Rondeau* als Finale, ein großzügig aufgebauter Satz, der ohne weiteres einem Klavierkonzert entnommen sein könnte, zu welchem Eindruck die brillante Kadenz beiträgt.

Als Zwillinge bezeichnet Alfred Einstein die Sonaten KV 309 und 311. Die **Sonate Nr.9 a-moll** KV 310 (300d) paßt insofern gar nicht zu ihnen, als sie die erste der sogenannten Pariser Sonaten ist. Das in einer New Yorker Bibliothek aufbewahrte Autograph wurde von Mozart selbst mit „Paris 1778“ datiert, und es ist

nicht auszuschließen, daß das Werk im Juli entstand, an dessen drittem Tag Mozarts Mutter in Paris starb. Daß Einstein das Epitheton „tragisch“ für diese Sonate verwendet, ist aber hauptsächlich auf die abwechselnd dramatische und düstere Stimmung zurückzuführen, die nicht einmal bei dem F-Dur des Mittelsatzes gänzlich weicht. Das Finale, ein *Presto*, ist eines der ganz wenigen Rondos, die Mozart jemals in einer Molltonart schrieb, voller Dramatik, in seiner Tonsprache, wie die ganze Sonate überhaupt, für ein damaliges Publikum so schockierend, daß Mozart für dieses Werk kaum mit unmittelbaren Erfolgen hat rechnen können.

© **Julius Wender 1997**

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

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

Already released in this series:

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

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

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

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

Ronald Brautigam, fortepiano.

MOZART (ténor):

Et, de plus, Vienne est la ville du piano-forte. Le clavier intensif, sonore, la pédale de sostenuto. Je pourrais m'y imposer.

SECRETAIRE PRIVE DU PRINCE ARCHEVEQUE (baryton):

On se contente du clavecin à Salzbourg. Restez fidèle à votre tintement, monsieur. Je dois voir à mes responsabilités. Prenez une plume, prenez du papier et composez.

(Anthony Burgess: *On Mozart*)

Beaucoup de gens sont d'avis que le pouvoir créatif de **Wolfgang Amadeus Mozart** grandit à la manière d'un crescendo massif pendant les dernières années de sa vie et qu'il fut accompagné d'un succès proportionnel. En ce qui concerne son pouvoir créatif, toute tentative de réfutation serait vaine; c'est après tout la période au cours de laquelle *La Flûte enchantée*, le *Requiem* et ses merveilleuses trois dernières symphonies (pour ne nommer que quelques exemples) furent écrits. La question du succès est une autre paire de manches. Il est indéniable que "sa réputation déclina dans les dernières années de sa vie" et qu'il fut mis à l'écart de "l'estime populaire", ainsi que le fait remarquer Gernot Gruber dans *Mozart und die Nachwelt* (Salzbourg 1985). Gruber cite le musicien et expert musical hautement respecté Ernst Ludwig Gerber qui, en 1790, même avant la mort de Mozart, écrivit dans son *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: "Puis qu'il se familiarisa si tôt avec l'harmonie, ce grand maître acquit une connaissance si profonde et si intime de cette discipline qu'il est difficile pour une oreille mal entraînée de suivre ses œuvres. Même un musicien plus rodé devra entendre ses pièces plusieurs fois." Un an plus tôt, le périodique *Dramaturgische Blätter* de Francfort avait traité *Don Juan* (Don Giovanni) de "Mönchsposse" (farce de moine) et, quoique le critique ait reconnu que "Mozart semble avoir appris la langue des fantômes de Shakespear" [sic!], il poursuit: "La musique n'est pas assez populaire pour provoquer une sensation générale." En d'autres termes: la musique de Mozart était trop difficile pour le public de l'époque!

Gruber souligne aussi cependant que, moins de dix ans après la mort de Mozart, sa réputation avait encore une fois fait un long pas en avant et qu'il était redevenu l'un des grands maîtres de tous les temps. Ce mouvement de marée est l'un des détails inhabituels dans une carrière qui — bien qu'elle soit en majeure partie remar-

quablement bien documentée — reste étonnante; sa nature mystérieuse a rendu possible la diffusion d'impressions mensongères, totalement dénaturées (même si elles pourraient avoir une valeur artistique quelconque) aux générations à venir, à la manière de Puchkine dans *Mozart et Salieri* ou Peter Shaffer/Milos Forman dans *Amadeus*.

Quoique Mozart ait eu de la difficulté à garder intacte sa réputation de compositeur dans ses dernières années, il pouvait certainement gagner sa vie par d'autres moyens. (Il gagnait beaucoup d'argent, c'est pourquoi ses problèmes financiers, constants et importants, sont un autre mystère, même en tenant compte de son style de vie dissipé.) Dans l'article mentionné ci-haut, Gerber continue: "Même si je n'entre pas dans les détails, on croira aisément qu'il est l'un des meilleurs exécutants au clavier en vie aujourd'hui." Assurément, les concerts de Mozart au clavier furent très appréciés tout au long de sa période viennoise (soit à partir de 1781). Son adresse en ce domaine fut admirée partout même avant: on se rappellera par exemple de la fameuse scène où le prodige de six ans joue pour l'impératrice Marie-Thérèse et son mari à Vienne: "Le petit Wolfgang sauta sur les genoux de l'impératrice, mit ses bras autour de son cou et l'embrassa avec cœur", rapporta Léopold, le père de Mozart, le 16 octobre 1762.

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 inmanquablement appelées "pianoforte", quoi que le compositeur ait lui-même écrit dans le manuscrit. Dans son admirable livre *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955), Siegbert Rampe souligne que cette pratique remonte clairement au spécialiste de Mozart 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 de ce dernier cas quel instrument il avait vraiment en tête. C'est la cause d'un conflit insoluble entre les experts, ce qui prouve que les musicologues peuvent se quereller avec autant d'ardeur que tous les autres scientifiques. Certains soutiennent que Mozart — et plusieurs de ses collègues — écrivirent "Cembalo" par pure paresse même s'ils avaient un autre instrument dans l'idée. D'autres sont d'avis que la majorité des œuvres en question fut expressément conçue pour être jouable sur un clavecin ou un instrument plus moderne. On n'a pas d'évidence documentée jusqu'à 1775 environ à l'effet que Mozart, tant en privé qu'en public, ait joué d'autres instruments à clavier que le clavecin, le clavicorde, l'épinette et l'orgue; il semblerait aussi que sa première apparition publique au piano-forte ait eu lieu à Munich à l'hiver de 1774/75. A en juger par son jeu, il semble avoir été évident qu'il n'était pas encore parfaitement habitué à cet instrument.

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

Il semble que le pianiste Arthur Schnabel ait dit des sonates pour clavier de Mozart qu'elles étaient trop faciles pour les enfants mais trop difficiles pour les virtuoses. Cette formulation est géniale parce que tout pianiste qui a acquis une certaine dextérité de base est capable de maîtriser les problèmes techniques de la plupart des sonates tandis que le contenu musical profond, qui ne peut souvent être perçu que par un musicien expérimenté, présente des difficultés plus grandes. On peut aussi remarquer un accroissement continu de sa maturité stylistique imposant une nette différenciation dans l'interprétation des diverses sonates.

L'ordre des trois sonates figurant sur ce CD varie selon la source consultée. Elles sont ici jouées en ordre numérique, ce qui veut dire que le KV 311 précède le KV 310. Ceci indique qu'on ne peut pas préciser de date de composition et leur ordre est par conséquent incertain. Toutes les trois sonates furent ensuite publiées à Paris sous le titre de: "Trois Sonates pour le Clavecin ou le Forte Piano par Wolfgang Amade Mozart. Œuvre IV^e." Comme c'était souvent le cas en ce temps-là, le numéro d'opus fut choisi complètement au hasard et on peut sourire à la pensée du nombre d'œuvres que Mozart avait en fait déjà terminées dans sa vie!

"Elle montre beaucoup de bon sens et de maturité pour son âge; elle est sérieuse et parle peu. Elle s'exprime avec grâce et bienveillance. — Hier, elle me donna encore le plaisir indescriptible de jouer ma sonate avec excellence." Dans cette lettre, datée du 6 décembre 1777, Mozart décrit Rosa, la fille de treize ans du compositeur de la cour de Mannheim Christian Cannabich; Rosa fut l'élève de Mozart au cours d'un voyage prolongé à Paris avec sa mère. L'œuvre mentionnée devrait bien être la **Sonate no 7 en do majeur** KV 309 (284b) — mais il faudrait garder certaines réserves: quoiqu'il n'y ait pas d'autre œuvre pour clavier de Mozart à avoir été décrite avec tant de détails au cours de cette période, le manuscrit est perdu. Quoi qu'il en soit, les experts sont d'accord qu'il s'agit bien de cette sonate et une copie faite par le père de Mozart vers 1778 fournit un substitut très acceptable au manuscrit original. Lors d'un concert à Augsbourg le 22 octobre 1777, Mozart joua la sonate par cœur mais il utilisa un autre second mouvement: le nouveau devait être un portrait de Rosa. Il finit d'écrire la musique à Mannheim en novembre, en même temps que la **Sonate no 8 en ré majeur** KV 311 (284c).

Les deux sonates, surtout le KV 309, montrent l'influence du style de composition de Mannheim que Mozart admirait tant quoique les effets subits de ce style — comme le souligne l'expert de Mozart Bernhard Paumgartner — sont ici adoucis et "reportés dans le monde plus doux de la sonorité du piano." Le mot "doux" ne doit pas être compris comme "faible"; les mouvements extérieurs du KV 309 par exemple dégagent une force presque orchestrale et le *Rondeau* final pourrait servir de finale à un concerto solo. Le mouvement intermédiaire ne manque pas d'énergie lui non plus: Nannerl, la sœur du compositeur, dit à son sujet: "L'*Andante* requiert vraiment beaucoup de concentration et de précision." On y trouve un mélange de forme de variations et de rondo et le thème est habilement varié à chaque nouvelle apparition.

Le manuscrit original de la sonate KV 311 est maintenant conservé à la Bibliothèque jagellonique à Cracovie (anciennement à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin) mais on sait peu de chose sur son origine. La correspondance du compositeur avec “Bäse” (Maria Anna Thekla Mozart) suggère que l’œuvre ait été composée en automne 1777 pour les filles de la famille Freysinger à Munich. Mozart l’apporta probablement à son voyage à Paris où, nous l’avons remarqué, il la fit publier. Rampe ne détecte plus de traces du style de Mannheim dans cette sonate mais, à son avis, “le propre style de Mozart est ici en pleine scène, un style qui de plus trouve une expression étonnamment mûre.” La richesse mélodique du premier mouvement est encore soulignée par une extension imposante du développement. L’*Andante con espressione* a été appelé “une sorte de sérénade” et, dans cette sonate aussi, un *Rondeau* sert de finale — un mouvement aux proportions généreuses qui pourrait facilement provenir d’un concerto pour piano, une impression intensifiée par sa brillante cadence.

Alfred Einstein jumelle les KV 309 et 311. La **Sonate no 9 en la mineur** KV 310 (300d) ne fait pas partie du groupe car c’est la première des sonates dites de Paris. Conservé dans une bibliothèque de New York, le manuscrit est daté de la main de Mozart de “Paris 1778” et on ne peut pas exclure qu’il ait été composé en juillet (la mère de Mozart est morte le 3 juillet à Paris). L’emploi d’Einstein de l’épithète “tragique” pour cette sonate découle principalement de son atmosphère en alternance dramatique et lugubre qui ne disparaît même pas entièrement dans le second mouvement en fa majeur. Le finale *Presto* est l’un des très rares rondos que Mozart ait jamais écrits dans une tonalité mineure; il est rempli de tragique et son langage musical (celui de la sonate en entier d’ailleurs) était si choquant pour le public de l’époque que Mozart pouvait difficilement s’attendre à un succès immédiat avec la pièce.

© **Julius Wender 1997**

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

Ronald Brautigam est né en 1954 à Amsterdam où il a étudié au conservatoire Sweelinck avec Jan Wijn. Il 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-forte avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. C'est son cinquième disque BIS.

Recording data: 1996-08-09/10 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

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

Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: Ingo Petry

Cover text: © Julius Wender 1997

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

Front cover photograph of Ronald Brautigam: © Romain d'Ansembourg

Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell

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

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB



The fortepiano used on this recording