



Mozart

The Complete Piano Sonatas

4

A photograph of Ronald Brautigam, a pianist with curly hair, wearing a light-colored shirt, playing a fortepiano. The image is in a monochromatic blue tone. The piano is a historical instrument with a lighter-colored frame and a dark keyboard.

Ronald Brautigam
fortepiano

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Sonatas — Volume 4****Sonata in C major, KV 330 (No. 10) (1783) (Bärenreiter) 22'38**

- | | | |
|-----|------------------------------|------|
| [1] | I. <i>Allegro moderato</i> | 8'42 |
| [2] | II. <i>Andante cantabile</i> | 6'23 |
| [3] | III. <i>Allegretto</i> | 7'21 |
-

Sonata in A major, KV 331 (No. 11) (1783) (Bärenreiter) 23'41

- | | | |
|-----|---|-------|
| [4] | I. <i>Andante grazioso</i> | 14'16 |
| | [INDEX 1] <i>Andante grazioso</i> 1'43; [INDEX 2] Variation I 1'28; | |
| | [INDEX 3] Variation II 1'35; [INDEX 4] Variation III 2'11; | |
| | [INDEX 5] Variation IV 1'34; [INDEX 6] Variation V 4'25; | |
| | [INDEX 7] Variation VI 1'20 | |
| [5] | II. Menuetto. Trio | 5'21 |
| [6] | III. Alla turca. <i>Allegretto</i> | 3'52 |
-

Sonata in F major, KV 332 (No. 12) (1783) (Bärenreiter) 23'10

- | | | |
|-----|---------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 9'01 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 4'33 |
| [9] | III. <i>Allegro assai</i> | 9'30 |
-

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 sustentive 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.

In my comments on the *Sonata No. 9 in A minor*, KV 310 (BIS-CD-837), I mentioned that it is the first of the so-called 'Paris Sonatas': its manuscript was dated 'Paris 1778' by Mozart himself. The following sonatas too (*Nos. 10-13*, KV 330-333) have always been described as 'Paris Sonatas' by musicologists (with 1778 as their presumed year of composition); even today they are labelled thus, although it has been proved to be a misnomer. They are now known to have been composed later. In 1986 an analysis of the paper used in Mozart's manuscripts (which are still preserved in part) allowed the musicologist Alan Tyson to determine that they were probably written in 1783, no less than five years later than had previously been

assumed: not until then did Mozart have access to this particular type of paper, in Salzburg and Vienna. It might seem strange that a virtuoso pianist like Mozart should have spent five whole years without writing a single piano sonata. What would he have played at his concerts? Albert Einstein's cousin, the legendary Mozart scholar Alfred Einstein, offered the following simple explanations of the habits of the young composer: 'For Mozart it was for the time being not necessary to write down piano sonatas or variations, because he improvised them.' This solution is spot on; it would be unlikely to occur to us today, however, because concert improvisation is now restricted almost exclusively to jazz.

According to Rampe, the more precise time of composition of the three sonatas KV 330-332 can be set at 'between January and July in Vienna or (more probably) between July and October in Salzburg'. The next year, 1784, all three were published together by Artaria in Vienna with the orthographically delightful title of 'TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W.A. MOZART'. The sonatas apparently sold well — indeed it was for this reason that Mozart wrote them down at all; the very next year they were also issued by Schott in Mainz. Interestingly, a comparison between the Artaria edition and the preserved sections of the manuscripts reveals relatively substantial differences, suggesting (according to Rampe) 'that Mozart, contrary to what is traditionally thought, still undertook revisions later — as it were, at the last moment.'

With the exception of the last page, which has been lost, the original of the *Sonata No.10 in C major*, KV 330 (300h) can be found in the Jagellonic Library in Cracow (it was previously in the Prussian State Library in Berlin). Einstein not only describes the sonata as a masterpiece but also calls it 'one of the most lovable pieces that Mozart ever wrote', and he points out a thematic connection 'between the main theme of the A minor sonata and a segment of the second theme of the C major sonata'; the 'A minor sonata' referred to is *Sonata No. 9*, KV 310 (BIS-CD-837), which Einstein assumed to have been composed just before *No. 10*. Superficially this sonata is extremely simple, and it contains no major technical difficulties; Paumgartner describes it as 'intended for players of modest ability'. The melodic richness and generous ornamentation, however, are remarkable: in the development of the *Allegro moderato*, for example, new thematic ideas are intro-

duced. The calm atmosphere of the *Andante cantabile* is only briefly overshadowed by the minor key of the *minore* section, and the concluding *Allegretto* in free rondo form makes a charming conclusion for the work.

When the Turks besieged Vienna in 1683, the would-be conquerors not only brought coffee to the Austrian capital but also left various cultural legacies. One of these was the so-called ‘janizary music’, and it influenced Mozart on several occasions. In the ‘anniversary year’ of 1783, he composed *Die Entführung aus dem Serail* and the finale of the **Sonata No. 11 in A major**, KV 331 (300i). Most of the manuscript of the sonata has been lost — only the end of the finale remains, in a private collection in Lisbon but, for the reasons given earlier, the Artaria edition can be regarded as correct. This work is possibly Mozart’s most popular piano sonata, and it is commonly known as the ‘Variation Sonata’ or ‘Alla turca Sonata’. Max Reger wrote a massive set of orchestral variations on Mozart’s theme. This was not the first time that Mozart used variation form in a piano sonata (he had done so, for instance, in the ‘Dürnitz’ *Sonata No. 6 in D major*, KV 284 [BIS-CD-836]), but this was the first time he had done so in a first movement. The provenance of the theme, which is followed by six ingenious variations, has been researched by numerous musicologists, but there seems no evidence that Mozart was not simply inspired to write music with the character of a folk-song. This is followed by a proud minuet: when it was still believed that this sonata had been written in Paris, it was said that the movement was attuned to French tastes. Finally comes the *Alla turca* movement. The music of the Turkish infantry (janizaries) was characterized by the sounds of piccolo, bass drum, cymbals and triangle, and it is easy to imagine these instruments whenever the major-key section of this popular movement returns.

‘The charm of this sonata’s beginning is that it is no beginning, but instead it is like a second theme, lyrical and songful, as though fallen from heaven.’ This is how Alfred Einstein summarizes the opening of the **Sonata No. 12 in F major**, KV 332 (300k). The first movement, the manuscript of which (except for one page) is in a private collection in the USA, is indeed unconventionally constructed in that both themes are of decidedly lyrical character. Although Mozart consciously renounces the usual contrast of character between the two main themes, the movement makes

an unusually harmonic impression, as though composed in a single broad sweep. 'No one will be able to explain how one melodic bloom follows on from another in this movement, and everyone will perceive its naturalness, its necessity, its unity' (Einstein). The second movement is an *Adagio* with two main sections, in B flat major and F major respectively, principally characterized by rich ornamentation. The finale, *Allegro assai*, is reminiscent of a gigue with its virtuoso semiquaver motion in 6/8-time, although formally it lies somewhere between a rondo and a sonata movement.

© **Julius Wender 1997**

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

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

Im Kommentar zur *Sonate Nr. 9 a-moll* KV 310 (BIS-CD-837) wurde erwähnt, daß sie die erste der sogenannten Pariser Sonaten ist: das Autograph wurde von

Mozart selbst mit „Paris 1778“ datiert. Auch die folgenden Sonaten (Nr. 10-13, KV 330-33) wurden von den Musikwissenschaftlern stets als „Pariser Sonaten“ (mit dem mutmaßlichen Entstehungsjahr 1778) bezeichnet, und sie werden auch heute noch so genannt, nunmehr allerdings erwiesenermaßen fälschlicherweise. Nach dem heutigen Stand der Wissenschaft wurden sie nämlich später komponiert. Anhand des Papiers in Mozarts zum Teil noch vorhandenen Autographen dieser Werke konnte der Musikwissenschaftler Alan Tyson 1986 feststellen, daß sie vermutlich 1783 (also ganze fünf Jahre später als angenommen) geschrieben wurden: erst damals stand nämlich Mozart das betreffende Papier zur Verfügung, und zwar in Salzburg und Wien. Es mag vielleicht seltsam scheinen, daß der Meisterpianist Mozart ganze fünf Jahre lang keine einzige Klaviersonate schrieb. Was spielte er denn bei seinen Konzerten? Albert Einsteins Cousin, der legendendäre Mozartforscher Alfred Einstein, bemerkte schlicht über die jugendlichen Gepflogenheiten des Komponisten: „Für Mozart ist es vorläufig nicht notwendig, Klaviersonaten oder Variationen niederzuschreiben, da er sie improvisiert“. Diese Lösung des Rätsels ist ein Ei des Kolumbus und fällt uns heutigen Menschen wohl nur deshalb nicht ein, weil das Improvisieren bei Konzerten in unserer Zeit praktisch nur mehr beim Jazz vorzufinden ist.

Die genauere Kompositionszeit der drei Sonaten KV 330-32 kann laut Rampe auf entweder „zwischen Januar und Juli in Wien oder (eher) zwischen Juli und Oktober in Salzburg“ festgelegt werden. Im folgenden Jahr, also 1784, erschienen alle drei zusammen bei Artaria in Wien unter der orthographisch anmutigen Rubrik „TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W.A. MOZART“. Anscheinend ließen sich die Sonaten gut verkaufen, und es war wohl auch zu diesem Zweck, daß Mozart sie überhaupt niederschrieb; bereits im nächsten Jahr wurden sie auch von Schott in Mainz gedruckt. Ein Vergleich zwischen der Artaria-Ausgabe und den noch vorhandenen Teilen der Autographe deckt interessanterweise relativ große Unterschiede auf, somit – laut Rampe – „daß Mozart entgegen traditioneller Ansicht erst nachträglich und sozusagen im letzten Moment noch Revisionen vornahm“.

Das Original der **Sonate Nr. 10 C-Dur** KV 330 (300h) befindet sich, bis auf das verlorengegangene letzte Blatt, in der Jagellonischen Bibliothek in Krakau (früher

in der Preußischen Staatsbibliothek, Berlin). Einstein bezeichnet die Sonate nicht nur als Meisterwerk, sondern als „eins der liebenswertesten, die Mozart je geschrieben hat“, und er weist auf einen thematischen Zusammenhang hin, „zwischen dem Kopfhema der a-moll-Sonate, und einem Partikel des zweiten Themas der C-Dur-Sonate“, wobei unter „a-moll-Sonate“ *Nr. 9 KV 310* zu verstehen ist (BIS-CD-837), von der Einstein annahm, sie sei ganz knapp vor *Nr. 10* komponiert worden. Oberflächlich gesehen ist diese Sonate ausgesprochen schlicht, und sie bietet auch keine größeren technischen Probleme; Paumgartner bezeichnet sie als „bescheidenen Spielern zugehört“. Der melodische Reichtum und die üppige Ornamentik sind aber bemerkenswert: so werden beispielsweise in der Durchführung des *Allegro moderato* neue thematische Ideen eingeführt. Die von Stille geprägte Stimmung des *Andante cantabile* wird nur kurz vom Moll des Minore-Teils überschattet, und das abschließende *Allegretto* in freier Rondoform rundet das Werk voller Anmut ab.

Als die Türken Wien 1683 belagerten, brachten die Eroberer *in spe* nicht nur den Kaffee in die österreichische Hauptstadt, sondern sie hinterließen auch verschiedene kulturelle Äußerungen. Die sogenannte Janitscharenmusik war eine von diesen, und sie beeinflusste Mozart mehrmals. Im „Jubiläumsjahr“ 1783 komponierte er *Die Entführung aus dem Serail*, und das Finale der **Sonate Nr. 11 A-Dur** KV 331 (300i). Das Autograph dieses Werkes ist größtenteils verschollen. In Lissabonner Privatbesitz erhalten ist lediglich der Schluß des Finales, aber aus bereits angedeuteten Gründen kann die Artaria-Ausgabe als korrekt gelten. Dieses Werk ist vielleicht Mozarts beliebteste Klaviersonate, und sie ist allgemein als „Variationssonate“ oder „Alla-turca-Sonate“ bekannt. Über Mozarts Thema schrieb Max Reger riesige Orchestervariationen. Es war nicht das erste Mal, daß Mozart die Variationsform in einer Klaviersonate verwendete (wir erinnern uns an die „Dürnitzer“ *Sonate Nr. 6 D-Dur* KV 284, BIS-CD-836), aber hier geschah dies erstmals in einem Kopfsatz. Das von sechs kunstvollen Variationen gefolgte Thema wurde von vielen Musikwissenschaftlern auf seine Provenienz hin geprüft, aber nichts scheint darauf hinzuweisen, daß Mozart sich anders als im Geiste vom Charakter eines Volksliedes inspirieren ließ. — Es folgt ein stolzes Menuett; als noch geglaubt wurde, die Sonate sei in Paris komponiert worden, sagte man, dieser Satz sei dem französischen Geschmack angepaßt. — Zum Schluß also der Satz *Alla turca*. Die

Musik der türkischen Infanterietruppen der Janitscharen zeichnete sich klanglich vor allem durch Piccolo, große Trommel, Becken und Triangel aus, und diese Instrumente darf man sich vorstellen, jedesmal wenn der Durteil des beliebten Satzes zurückkehrt.

„Der Reiz dieses Sonatenbeginns beruht darin, daß er kein Beginn ist, sondern wie ein zweites Thema, lyrisch und gesangvoll, wie vom Himmel gefallen.“ So faßt Alfred Einstein den Anfang der **Sonate Nr.12 F-Dur** KV 332 (300k) zusammen. Der erste Satz dieses Werkes, dessen Autograph in amerikanischem Privatbesitz bis auf ein Blatt vollständig vorliegt, ist in der Tat ungewöhnlich angelegt, da beide Themen ausgesprochen lyrischen Charakters sind. Trotz des bewußten Verzichtes auf den üblichen, charaktermäßigen Kontrast der beiden Hauptthemen macht dieser Sonatensatz einen selten harmonischen Eindruck, wie aus einem Guß komponiert. „Niemand wird ergründen können, wie in diesem Satz eine melodische Blüte der andern sich zugesellt, und jeder wird ihre Natürlichkeit, Notwendigkeit, Gewachsenheit fühlen.“ (Einstein) — Als zweiter Satz folgt ein *Adagio* mit zwei Hauptteilen, in B-Dur bzw. F-Dur, deren Hauptmerkmal eine reiche Ornamentik ist, und als Finale dient ein *Allegro assai*, mit virtuosen Sechzehntelbewegungen in einem 6/8-Takt, der an eine Gigue erinnert, formal ein Zwischending zwischen einem Rondo und einem Sonatensatz.

© **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 sechste Aufnahme für BIS.

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, écrit 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 dé-

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

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

Dans mes commentaires sur la *Sonate no 9 en la mineur* KV 310 (BIS-CD-837), j'ai mentionné qu'elle est la première des sonates dites "de Paris": son manuscrit est daté de "Paris 1778" de Mozart lui-même. Les sonates suivantes aussi (*nos 10-13*, KV 330-333) ont toujours été appelées "sonates de Paris" par les musicologues (1778 est leur date présumée de composition) et elles le sont encore aujourd'hui

quoique l'on sache que l'appellation est fausse. On sait maintenant qu'elles ont été composées plus tard. En 1986, une analyse du papier utilisé pour les manuscrits de Mozart (qui sont partiellement conservés) permit au musicologue Alan Tyson de déterminer une date probable de 1783, pas moins de cinq ans après leur date supposée: Mozart n'avait pas eu accès à ce type particulier de papier avant de venir à Salzbourg et à Vienne. Il pourrait sembler étrange qu'un pianiste virtuose comme Mozart ait passé cinq années sans écrire une seule sonate pour piano. Qu'aurait-il donc joué à ses concerts? Le cousin d'Albert Einstein, le légendaire spécialiste de Mozart Alfred Einstein, proposa la simple explication suivante des habitudes du jeune compositeur: "Pour Mozart, il n'était alors pas nécessaire d'écrire des sonates ou variations pour piano parce qu'il les improvisait." Cette solution tombe en plein dans le mille: elle ne nous viendrait pas à l'esprit aujourd'hui parce que l'improvisation en concert est maintenant presque exclusivement réservée au jazz.

Selon Rampe, le moment de la composition des trois sonates KV 330-332 pourrait être précisé "entre janvier et juillet à Vienne ou (plus probablement) entre juillet et octobre à Salzbourg". L'année suivante, en 1784, toutes trois furent publiées par Artaria à Vienne avec le ravissant titre orthographique de "TROIS SONATES pour le Clavecin ou Pianoforté composées par W.A. MOZART". Les sonates semblent s'être bien vendues — c'est bien d'ailleurs pour cette raison que Mozart les mit par écrit; l'année suivante, Schott les sortait aussi à Mayence (Mainz). Chose intéressante, une comparaison entre l'édition d'Artaria et les sections conservées des manuscrits montre des différences relativement substantielles suggérant (selon Rampe) "que Mozart, contrairement à l'opinion traditionnelle, entreprit encore des révisions plus tard — comme à la dernière minute."

A l'exception de la dernière page qui est perdue, l'original de la **Sonate no 10 en do majeur** KV 330 (300h) se trouve à la Bibliothèque Jagellonique à Cracovie (elle se trouvait avant à la Bibliothèque Nationale de Prusse à Berlin). Einstein ne fait pas que dire de la sonate qu'elle est une chef-d'œuvre; il l'appelle même "l'une des pièces les plus adorables jamais écrites par Mozart" et il souligne un lien thématique "entre le thème principal de la sonate en la mineur et un segment de second thème de la sonate en do majeur"; la "sonate en la mineur" dont il fait mention est la *Sonate no 9* KV 310 (BIS-CD-837) qu'Einstein croit avoir été composée

juste avant la dixième. En apparence, cette sonate est extrêmement simple et ne renferme aucune difficulté technique majeure; Paumgartner la dit “destinée à des musiciens à l’habileté modeste”. La richesse mélodique et la généreuse ornementation sont cependant remarquables: de nouvelles idées thématiques sont par exemple introduites dans le développement de l’*Allegro moderato*. La calme atmosphère de l’*Andante cantabile* n’est que momentanément obscurcie par la tonalité mineure de la section *minore* et l’*Allegretto* final en forme de rondo libre termine l’œuvre avec charme.

Quand les Turcs assiégèrent Vienne en 1683, les prétendus conquérants apportèrent le café à la capitale autrichienne et laissèrent un héritage culturel varié dont la dite “musique janissaire” qui influença Mozart à plusieurs reprises. Au cours de “l’année anniversaire” de 1783, il composa *L’Enlèvement au sérail* et le finale de la **Sonate no 11 en la majeur** KV 331 (300i). La majeure partie du manuscrit de cette œuvre est perdu — il n’en reste que le finale dans une collection privée de Lisbonne mais, pour des raisons données plus tôt, l’édition d’Artaria peut être considérée comme correcte. Cette œuvre est peut-être la sonate pour piano la plus populaire de Mozart et elle est communément connue comme la “Sonate de variations” ou “Sonate alla turca”. Max Reger a écrit une série massive de variations pour orchestre sur le thème de Mozart. Ce n’était pas la première fois que Mozart utilisait la forme de variations dans une sonate pour piano [ce fut le cas par exemple de la *Sonate no 6 en ré majeur* dite “Dürnitz” KV 284 (BIS-CD-836)] mais c’était la première fois qu’il le faisait dans un premier mouvement. L’origine du thème, suivi de six variations originales, a été recherchée par de nombreux musicologues mais il ne semble pas y avoir d’évidence à l’effet que Mozart n’ait pas été tout simplement inspiré d’écrire de la musique à caractère de chanson folklorique. Suit un menuet pimpant: quand on croyait encore que cette sonate avait été écrite à Paris, on disait que le mouvement suivait le goût français. Le mouvement *Alla turca* termine ensuite l’œuvre. La musique de l’infanterie turque (les janissaires) est caractérisée par les sons de piccolo, grosse caisse, cymbales et triangle et il est facile d’imaginer ces instruments à chaque retour de la section en tonalité majeure de ce mouvement populaire.

“Le charme du début de cette sonate réside dans ce qu’il n’a pas de début mais qu’il ressemble plutôt à un second thème, lyrique et chantant, comme tombé du ciel.” C’est ainsi qu’Alfred Einstein résume le début de la **Sonate no 12 en fa majeur** KV 332 (300k). Le premier mouvement, dont le manuscrit (sauf une page) est conservé dans une collection privée aux Etats-Unis, est vraiment construit de façon non-conventionnelle puisque les deux thèmes sont de caractère nettement lyrique. Quoique Mozart renonce consciemment au contraste habituel de caractères entre les deux thèmes principaux, le mouvement laisse une impression exceptionnellement harmonique, comme s’il avait été composé en un seul grand geste. “Personne ne pourra expliquer comment les déploiements mélodiques se succèdent dans ce mouvement et tout le monde en percevra le naturel, le nécessaire, l’unité.” (Einstein) Le second mouvement est un *Adagio* comportant deux sections principales, respectivement en si bémol majeur et fa majeur, caractérisées surtout par une riche ornementation. Le finale, *Allegro assai*, rappelle une gigue avec son mouvement de doubles croches virtuoses en mesures à 6/8, quoiqu’il se situe entre un rondo et une sonate.

© **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 reçut le Prix de musique des Pays-Bas. Ronald Brautigam se produit régulièrement avec des orchestres majeurs partout au monde sous la direction de chefs distingués tels que Bernard Haitink, Riccardo Chailly, sir Simon Rattle, Frans Brüggen et plusieurs autres. Ronald Brautigam fait de nombreuses tournées comme récitaliste et chambriste, accompagnant régulièrement la violoniste Isabelle van Keulen. Ces dernières années, il s’est acquis une réputation au piano-forte avec un intérêt particulier pour la musique de Mozart pour cet instrument. C’est son sixième disque 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)

BIS-CD-837

**Mozart: The Complete Piano Sonatas
Volume 3**

Sonata in C major, KV 309 (No. 7)

Sonata in D major, KV 311 (No. 8)

Sonata in A minor, KV 310 (No. 9).

Ronald Brautigam, fortepiano

Recording data: 1996-08-11/12 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: Hans Kipfer

Cover text: © Julius Wender 1997

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chené

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

Photograph of the fortepiano: © Karin Hazell

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

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

© & © 1996 & 1997, BIS Records AB



The fortepiano used on this recording