



Mozart

The Complete Piano Sonatas

6



fortepiano

Ronald Brautigam

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)**The Complete Piano Sonatas — Volume 6****Sonata in F major, KV 533+494 (No. 15) (Bärenreiter) 29'44**

- | | | |
|-----|--------------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> (1788) | 10'10 |
| [2] | II. <i>Andante</i> (1788) | 13'35 |
| [3] | III. Rondo. <i>Allegretto</i> (1786) | 5'47 |
-

Sonata in C major, KV 545 (No. 16) (1788) (Bärenreiter) 12'10

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| [4] | I. <i>Allegro</i> | 4'18 |
| [5] | II. <i>Andante</i> | 6'02 |
| [6] | III. Rondo | 1'41 |
-

Sonata in B flat major, KV 570 (No. 17) (1789) (Bärenreiter) 17'10

- | | | |
|-----|------------------------|------|
| [7] | I. <i>Allegro</i> | 5'29 |
| [8] | II. <i>Adagio</i> | 8'06 |
| [9] | III. <i>Allegretto</i> | 3'24 |
-

Sonata in D major, KV 576 (No. 18) (1789) (Bärenreiter) 14'12

- | | | |
|------|------------------------|------|
| [10] | I. <i>Allegro</i> | 4'48 |
| [11] | II. <i>Adagio</i> | 5'06 |
| [12] | III. <i>Allegretto</i> | 4'07 |
-

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.

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 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.

Like the *Fantasy and Sonata No. 14 in C minor*, KV 475+457, the ***Sonata No. 15 in D major***, KV 533+494, has a double Köchel number, and in this case too the beginning was composed after the end. On 10th June 1786, in Vienna, Mozart completed the first version of a rondo which was published by Speyer in 1787 and the manuscript of which is now in a collection in New York. This movement serves as the finale of this sonata, and it was not until later that Mozart composed the first and second movements: they were completed on 3rd January 1788, also in Vienna. Shortly afterwards, the entire sonata was published by Hoffmeister, after Mozart had additionally lengthened the rondo by 27 bars. Einstein takes the view that Mozart thus paid off the financial debts that he owed to Hoffmeister.

This sonata is reckoned to be the first example of Mozart's late style, of which Rampe lists a number of characteristic features. In particular we should observe the economy of external means, the close relationship between the first and second themes, and a spatial expansion of the development section. This is of special importance for the increased level of dramatic tension which, some decades later, after Mozart's death, would lead to the Romantic type of sonata form. Einstein found the first two movements to be characterized 'by a magnificence of harmonic-polyphonic conception, a depth of feeling and a harmonic thoughtfulness that are found only in his last works', and he thought the contrast to the 'innocent rondo' almost excessively glaring. This was presumably also Mozart's reason for extending the rondo: the added bars increase the formal weight of the movement to some extent. After the drama of the *Allegro* and *Andante*, however, this finale acts as a counter-balance, a transition to everyday life.

The ***Sonata No.16 in C major***, KV545, is among the best-known of Mozart's piano works, not least because it appears in numerous piano collections (or, at least, its first movement does). In his own catalogue of works Mozart called it 'Eine kleine klavier Sonate für anfänger' ('a little piano sonata for beginners'), and it may indeed have been written with a pedagogical purpose. When it was published in Vienna, thirteen years after his death, it was labelled *Sonata facile* ('easy sonata'). The manuscript is lost, but we know from the catalogue of works that it was completed on 26th June 1788; the catalogue also reveals that Mozart finished his famous *Symphony No. 39 in E flat major*, KV543, on the very same day!

The straightforward style of this sonata should not be interpreted as an indication that it is of lesser importance; it is rather that, although they were composed at the same time, the sonata and symphony inhabit different worlds. From the beginning, with its benevolent Alberti basses, to the canonically constructed rondo we observe a superior mastery of the musical material, and it would not be out of place to add the warning that — in spite of the label *Sonata facile* — only pianists who have achieved a degree of stylistic maturity should attempt the piece!

Alfred Einstein described the ***Sonata No.17 in B flat major***, KV570 (February 1789), as 'one of Mozart's most blessed works'; like all the works on this CD, it was composed in Vienna. What little remains of the manuscript (only the later part of the first movement) is in the British Library in London. In his catalogue of

works Mozart wrote 'Eine Sonate auf klavier allein' ('a sonata for piano solo'), in view of which the title on Artaria's posthumous first edition (1796) seems somewhat peculiar: 'Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino'. This is indeed puzzling, because it was claimed as early as the middle of the nineteenth century that the violin part of this often reprinted version was written by Mozart himself. This, however, is not the opinion of most musicologists, who find that the relatively simple, almost clumsy violin part would have been written in a wholly different way by the mature Mozart. It is conceivable that the publishing house wished to increase the number of potential purchasers by this method, and it is equally likely that they referred to the harpsichord alongside the piano for the same reason. In this case it is fairly clear which instrument the composer was thinking of and, as Rampe points out, 'this sonata is fairly easily recognizable as a composition for piano or clavichord'.

This work was certainly composed as a pedagogical work; it may well be the easiest of Mozart's piano sonatas. In compositional terms, however, the sonata is no small fry. Einstein speaks of its remarkable counterpoint, 'with which the entire work is filled', and which comes to the fore humorously in the finale, and he even suggests that this one is 'the ideal among his piano sonatas'; Paumgartner, meanwhile, pays special attention to the 'beautiful horn theme' in the slow movement. At first glance, this is the most interesting movement in the entire sonata, because it is cast in rondo form (unusual for a slow movement); two of the sonata's three movements are thus written according to this formal principle.

In the summer of the same year, 1789 — 'im Jullius' ('in July'), as Mozart himself wrote — he completed his last piano sonata, the *Sonata No. 18 in D major*, KV 576. Here the choice of instruments is clear; the first edition, published in 1805, is marked: 'Sonate pour le Pianoforte'. The manuscript is lost. In the months that had passed since the previous sonata Mozart had been in northern Germany and, encouraged by the attitude of the Prussian King Frederick William II, he planned to compose six quartets for him as well as six piano sonatas for his daughter, Princess Friederike. By the time of Mozart's death he had only completed three quartets, and the present sonata was the only one of the projected series to see the light of day.

This last piano sonata is remarkable for its contrapuntal skill and pianistic perfection — and one can only wonder at the thought that Mozart had intended to

write six 'easy' sonatas, as this one is very far from simple! For this reason certain musicologists claim with some vigour that this is not a sonata for a princess but was rather intended for a professional pianist. Be that as it may, the work is sometimes referred to as the 'Hunt Sonata', the reason for which is obvious to anyone who listens to the fanfare-like opening. Mozart's skilful treatment of the musical material reminds us that he had studied the Baroque masters carefully, especially J.S. Bach and Handel.

Finally, in this series of Mozart sonatas, let us turn for a moment to the question of number mysticism. It is known that Mozart was very interested in numbers and problems of a numerical nature. One example of this is the priceless *Musikalisches Würfelspiel* ('Game of Musical Dice') in which, with the aid of a pair of dice, Mozart lets us compose a little piece of music — correctly and different each time, according to the way the dice fall. In 1996 the journal *American Scientist* published an article in which the mathematician John F. Putz claimed that Mozart had composed his piano sonatas in accordance with the famous Golden Section. Putz examined 29 movements from the piano sonatas and, as an example of the results of his study, we can observe that the size of the development and reprise, compared with the total duration of the movement, is almost always exactly the Golden Section — approximately 62%.

A coincidence?

© *Julius Wender* 1997

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 eighth 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.

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 nachzufragen. 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 Sensazion 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 hervortreten. 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 ver-

wendete. Siegbert Rampe weist in seinem überaus verdienstvollen Buch *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc. 1995) darauf hin, daß diese Praxis offenbar auf Alfred Einstein und seine Schüler zurückgeht. In seinen Originalpartituren bezeichnete aber Mozart selbst bis spät in seinem Leben das Klavierinstrument entweder gar nicht, oder häufig als „Cembalo“ — es kommen auch vereinzelt Angaben wie „Clavecin Ou Forté Piano“ vor — aber welche(s) Instrument(e) er damit jeweils meinte, ist nur im letztgenannten Fall einigermaßen klar.

Dies ist Gegenstand eines offensichtlich nicht zu beendenden Kampfes unter den Experten, dessen Heftigkeit zeigt, daß Musikologen genauso inbrünstig streiten können, wie alle anderen Wissenschaftler. Manche von ihnen behaupten, Mozart (und viele seiner Kollegen) hätten aus reinem Schlendrian „Cembalo“ geschrieben, auch dann, wenn sie eigentlich ein anderes Instrument meinten. Andere vertreten wiederum die Ansicht, daß die Mehrzahl der betreffenden Werke bewußt so konzipiert wurden, daß sie entweder von einem Cembalo oder einem moderneren Instrument gespielt werden konnten. Es liegen bis Mitte der 1770er Jahre keine Dokumente vor, denen man entnehmen könnte, daß Mozart privat oder öffentlich andere Tasteninstrumente als Cembalo, Klavichord, Spinett und Orgel spielte, und es scheint, daß sein erstes öffentliches Auftreten am „Fortepiano“ im Winter 1774/75 in München stattfand, wobei es aber seinem Spiel anzumerken war, daß er im Umgang mit diesem Instrument noch keine Routine hatte.

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

Wie die *Phantasie und Sonate Nr. 14 c-moll* KV 475+457 (BIS-CD-839) hat auch die *Sonate Nr. 15 F-Dur* KV 533+494, eine doppelte Köchelnummer, und auch in

diesem Falle entstand der Anfang erst nach dem Schluß. Am 10. Juni 1786 vollendete Mozart in Wien die erste Fassung eines Rondos, dessen Autograph heute in einer New Yorker Sammlung zu finden ist, und das 1787 in Speyer im Druck erschien. Dieser Satz dient als Finale der vorliegenden Sonate, und es war erst später, daß Mozart die beiden ersten Sätze dazukomponierte: sie wurden am 3. Januar 1788 vollendet, ebenfalls in Wien. Kurz darauf wurde die gesamte Sonate bei Hoffmeister gedruckt, nachdem er außerdem das Rondo um 27 Takte verlängert hatte. Einstein vertritt die Ansicht, daß Mozart auf diese Art die Geldschulden beglich, die er bei Hoffmeister hatte.

Diese Sonate gilt als erstes Beispiel von Mozarts Spätstil, von dem Rampe eine ganze Reihe von Charakteristika aufzählt. Hier soll besonders auf die Ökonomie äußerer Mittel, eine enge Verwandtschaft von erstem und zweitem Thema, und auf eine räumliche Erweiterung der Durchführung hingewiesen werden. Diese ist von besonderer Bedeutung für die gesteigerte Dramatik, die einige Jahrzehnte später, nach Mozarts Tod, zur romantischen Art der Sonatenform führen sollte. Einstein meinte, die beiden ersten Sätze seien „von einer Großartigkeit der harmonisch-polyphonen Konzeption, einer Tiefe des Gefühls und harmonischen Rücksichtslosigkeit, wie sie eben nur seine letzten Werke auszeichnet“, und er fand den Gegensatz zum „unschuldigen Rondo“ fast allzu kraß. Vermutlich war dies auch Mozarts eigener Gedanke, als er das Rondo verlängerte, denn die neuen Takte erhöhen gewissermaßen das formale Gewicht des Satzes. Nach der Dramatik des *Allegro* und des *Andante* wirkt jedenfalls dieses Finale als ausgleichende Kraft, als Übergang zum Alltagsleben.

Die **Sonate Nr. 16 C-Dur** KV 545 gehört schon deswegen zu den bekanntesten Klavierwerken des Meisters, weil sie, oder zumindest ihr erster Satz, in vielen Klaviersammlungen zu finden ist. Mozart nannte sie in seinem Werkverzeichnis „Eine kleine klavier Sonate für anfänger“, und sie dürfte tatsächlich für den Klavierunterricht geschrieben worden sein. Als sie dreizehn Jahre nach seinem Tod in Wien gedruckt wurde, trug sie die Bezeichnung *Sonata facile* (leichte Sonate). Das Autograph ist verschollen; daß das Werk am 26. Juni 1788 fertiggestellt wurde, wissen wir anhand des Werkverzeichnisses, dem ferner zu entnehmen ist, daß Mozart am selben Tag (!) auch die berühmte *Symphonie Nr. 39 Es-Dur* KV 543 vollendete.

Der schlichte Stil dieser Sonate darf nicht so ausgelegt werden, daß sie von geringerer Bedeutung ist, sondern das Werk schwebt einfach in einer ganz anderen Sphäre als die gleichzeitig komponierte Symphonie. Vom Anfang, mit seinen gutmütigen Albertibässen, bis zum kanonartigen angelegten Rondo finden wir eine überlegene Beherrschung des musikalischen Materials, und eine kleine Warnung mag befugt sein: trotz der Bezeichnung *Sonata facile* sollte nur derjenige Pianist an dieses Werk herantreten, der bereits über eine gewisse stilistische Reife verfügt!

Als „eins der seligsten Werke Mozarts“ bezeichnet Alfred Einstein die **Sonate Nr. 17 B-Dur** KV 570, die Mozart im Februar 1789 fertigstellte, wie sämtliche Sonaten auf dieser CD in Wien. Das fragmentarische Autograph (nur der spätere Teil des ersten Satzes) befindet sich in der British Library in London. In sein Werkverzeichnis schrieb Mozart „Eine Sonate auf klavier allein“, weswegen die Rubrik bei Artarias postumem Erstdruck 1796 etwas sonderbar anmutet: „Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino“. In der Tat ist dies ein Rätsel, denn bereits Mitte des 19. Jahrhunderts wurde behauptet, der Violinpart dieser häufig nachgedruckten Version sei wirklich von Mozart selbst geschrieben worden. Die meisten Musikwissenschaftler sind aber anderer Meinung: der relativ einfache, fast unbeholfene Violinpart wäre vom reifen Mozart ganz anders gestaltet worden. Denkbar ist, daß der Verlag den potentiellen Kundenkreis auf diese Weise erweitern wollte, und es kann ebenso sein, daß man aus diesem Grunde sowohl von Cembalo als auch von Pianoforte spricht. An welches Instrument der Komponist selbst dachte, ist in diesem Falle ziemlich klar, und wie Rampe feststellt, „gibt sich diese Sonate unschwer als Komposition für Hammerklavier oder Clavichord zu erkennen“.

Dieses Werk wurde sicherlich für den Klavierunterricht geschrieben, denn es dürfte die leichteste aller Klaviersonaten Mozarts sein. Kompositorisch ist die Sonate aber kein leichtes Gut. Einstein spricht von dem geheimen Kontrapunkt, „von dem das ganze Werk erfüllt ist“, und der im Finale auf humoristische Art zum Vorschein kommt, und er meint gar, dies sei „das Ideal seiner Klaviersonate“, während Paumgartner besonders an das „schöne Hornthema“ des langsamen Satzes denkt. Äußerlich gesehen ist dieser Satz der interessanteste der ganzen Sonate, denn er ist (sehr selten bei einem langsamen Satz) als Rondo gestaltet; somit sind zwei der drei Sätze nach diesem Formprinzip gebaut.

Im Sommer desselben Jahres 1789, „im Jullius“, wie Mozart selbst schrieb, entstand seine letzte Klaviersonate, die **Sonate Nr.18 D-Dur** KV 576. Hier ist die Instrumentenwahl eindeutig, denn auf dem Erstdruck aus dem Jahre 1805 steht „Sonate pour le Pianoforte“. Das Autograph ist verschollen. In den Monaten seit der vorigen Sonate war Mozart in Norddeutschland gewesen, und ermutigt von der Haltung des preußischen Königs Friedrich Wilhelm II. plante er für diesen sechs Quartette, und für dessen Tochter, die Prinzessin Friederike, sechs Klaviersonaten zu komponieren. Bis zu seinem Tod brachte er es nur auf drei Quartette, und die vorliegende Sonate wurde als einzige der geplanten Serie vollendet.

Auffallend bei dieser letzten Klaviersonate ist das kontrapunktische Geschick und die pianistische Vollendung, und man muß fast den Kopf schütteln, wenn man bedenkt, daß Mozart sechs „leichte“ Sonaten geplant hatte: einfach ist diese Musik wahrhaftig nicht! Aus diesem Grunde gibt es Musikwissenschaftler, die emphatisch behaupten, dies sei keine Sonate für die Prinzessin, sondern ein für einen Berufspianisten geschriebenes Werk. Wie dem auch sei, wird das Werk gelegentlich „Jagdsonate“ genannt, und jeder, der einmal den fanfarenähnlichen Anfang gehört hat, versteht warum. Die kunstvolle Verarbeitung des musikalischen Materials läßt uns daran denken, daß Mozart die Meister des Barocks, vor allem J.S. Bach und Händel, genauestens studiert hatte.

Zum Abschluß dieser Serie der Klaviersonaten Mozarts wollen wir der Zahlenmystik ein paar Worte widmen. Es ist bekannt, daß Mozart sich sehr für Zahlen und damit verwandte Probleme interessierte. Ein Beispiel dafür ist das köstliche „Musikalische Würfelspiel“, bei welchem Mozart uns alle mit der Hilfe eines Paares Würfel ein kleines Musikstück komponieren läßt, korrekt und jedes Mal verschieden, je nachdem wie die Würfel gefallen sind. 1996 brachte die Zeitschrift *American Scientist* einen Artikel, in dem der Mathematiker John F. Putz behauptet, Mozart hätte seine Klaviersonaten in Übereinstimmung mit dem berühmten Goldenen Schnitt komponiert. Putz untersuchte 29 Sätze aus den Klaviersonaten, und als Beispiel seiner Untersuchungsergebnisse darf erwähnt werden, daß der Umfang von Durchführung und Reprise im Verhältnis zum totalen Umfang des Satzes fast immer genau dem Goldenen Schnitt, etwa 62 Prozent, entspricht.

Zufall?

© **Julius Wender 1997**

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 achte 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)

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

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

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

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

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

Sonata in B flat major, KV 333 (No. 13); Fantasie in C minor, KV 475;
Sonata in C minor, KV 457 (No. 14)

Ronald Brautigam, fortepiano

“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.

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*: “Puisqu’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 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 immanquable-

ment 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 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.

Comme la *Fantaisie et sonate no 14 en do mineur*, KV 475+457, la **Sonate no 15 en ré majeur** KV 533+494 est dotée elle aussi d’un double numéro de Köchel et, dans ce cas encore, le début fut composé après la fin. Le 10 juin 1786 à Vienne, Mozart termina la première version d’un rondo publié par Speyer en 1787 et dont le

manuscrit se trouve maintenant dans une collection à New York. Ce mouvement sert de finale à cette sonate et Mozart ne composa que plus tard les premier et second mouvements: ils furent terminés à Vienne le 3 janvier 1788. Peu après, la sonate en entier fut publiée par Hoffmeister, après que Mozart eût encore rallongé le rondo de 27 mesures. Einstein est d'avis que Mozart s'acquitta ainsi de ses dettes financières envers Hoffmeister.

On croit que la sonate est le premier exemple du style tardif de Mozart, style dont Rampe dresse une liste de traits caractéristiques. Nous devrions remarquer en particulier l'économie des moyens externes, le lien étroit entre les premier et deuxième thèmes et une expansion spatiale du développement. Ceci revêt une importance particulière pour l'accroissement de la tension dramatique qui, quelques décennies plus tard, après la mort de Mozart, mènerait au type romantique de forme de sonate. Einstein voit dans les deux premiers mouvements "une magnificence dans la conception harmonique-polyphonique, une profondeur de sentiment et une insouciance harmonique trouvées seulement dans ses dernières œuvres" et il jugea le contraste à "l'innocent rondo" comme presque excessivement flagrant. C'est vraisemblablement pourquoi Mozart rallongea le rondo: les mesures ajoutées augmentent en quelque sorte le poids formel du mouvement. Après le drame de l'*Allegro* et de l'*Andante* cependant, ce finale sert de contrepoids, de transition à la vie quotidienne.

La *Sonate no 16 en do majeur* KV 545 compte parmi les mieux connues des œuvres pour piano de Mozart, surtout parce qu'elle figure dans de nombreuses collections pour piano (du moins son premier mouvement). Dans son propre catalogue d'œuvres, Mozart l'appela "Eine kleine klavier Sonate für anfänger" (une petite sonate pour piano pour débutants) et il se pourrait fort bien qu'elle ait été écrite pour des fins pédagogiques. Quand elle sortit à Vienne, 13 ans après la mort de Mozart, elle fut étiquetée *Sonata facile*. Le manuscrit est perdu mais le catalogue d'œuvres nous informe qu'elle fut terminée le 26 juin 1788; il nous révèle aussi que Mozart termina sa célèbre *Symphonie no 39 en mi bémol majeur* KV 543 exactement le même jour!

Le style direct de cette sonate ne devrait pas être vu comme une indication d'importance moindre; le fait est que, quoiqu'elles furent composées en même temps, la sonate et la symphonie appartiennent à des mondes différents. Dès le début, avec

ses bienveillantes basses d'Alberti sur le rondo bâti en canon, nous observons une autorité supérieure du matériau musical et il ne serait pas déplacé d'avertir que — malgré l'épithète de *Sonata facile* — la pièce ne devrait être jouée que par des pianistes qui ont acquis de la maturité stylistique!

Alfred Einstein décrit la ***Sonate no 17 en si bémol majeur*** KV 570 (février 1789) comme “l'une des œuvres les plus réussies de Mozart”; comme toutes les pièces sur ce CD, elle fut composée à Vienne. Le peu qu'il reste du manuscrit (seulement la dernière partie du premier mouvement) est conservé à la British Library à Londres. Dans son catalogue d'œuvres, Mozart a écrit “Eine Sonate auf klavier allein” (“une sonate pour piano solo”); c'est pourquoi le titre de la première édition posthume d'Artaria (1798) semble un peu étrange: “Sonata per il Clavicembalo o Piano-Forte con l'accompagnamento d'un Violino”. C'est vraiment intrigant parce qu'on a soutenu dès le milieu du 19^e siècle que la partie de violon de cette version souvent réimprimée avait été écrite par Mozart lui-même. Ce n'était cependant pas l'avis de la plupart des musicologues qui trouvaient que la partie de violon relativement simple et presque maladroite aurait été écrite tout différemment par le Mozart mûr de cette époque. Il est concevable que la maison d'édition souhaitait accroître le nombre de clients éventuels avec cette méthode et il est tout aussi possible qu'elle ait mentionné le clavecin en plus du piano pour la même raison. Dans ce cas, il est assez clair quel instrument le compositeur avait en vue et, comme Rampe le fait remarquer, “cette sonate est assez facilement reconnaissable comme composition pour piano ou clavecin.”

Cette œuvre fut certainement composée à des fins pédagogiques; elle pourrait bien être la plus facile des sonates pour piano de Mozart. En termes de composition cependant, la sonate n'est pas menu fretin. Einstein parle de son contrepoint remarquable “dont l'œuvre est remplie” et qui est mis en évidence avec humour dans le finale; il suggère même que cette sonate est “la plus idéale des sonates pour piano de Mozart”. D'autre part, Paumgartner fait particulièrement attention au “ravissant thème de cor” dans le mouvement lent. Au premier abord, c'est le mouvement le plus intéressant de la sonate parce qu'il est de forme rondo (forme inhabituelle pour un mouvement lent): deux des trois mouvements de la sonate sont ainsi écrits suivant cette forme.

À l'été de la même année, soit 1789 — “im Jullius” (“en juillet”) écrivit Mozart — il termina sa dernière sonate pour piano, la **Sonate no 18 en ré majeur** KV 576. Le choix des instruments ne laisse ici aucun doute; la première édition, publiée en 1805, est marquée: “Sonate pour le Pianoforte”. Le manuscrit est perdu. Dans les mois qui se sont écoulés depuis l'avant-dernière sonate, Mozart avait séjourné en Allemagne du nord et, encouragé par l'attitude du roi de Prusse Frédéric-Guillaume II, il se proposa de composer six quatuors pour lui ainsi que six sonates pour piano pour sa fille, la princesse Frédérique. A sa mort, Mozart n'avait terminé que trois quatuors et la présente sonate fut la seule de la série projetée à avoir vu le jour.

La dernière sonate pour piano est remarquable pour son habile contrepoint et sa perfection pianistique — et l'on ne peut que s'étonner à la pensée que Mozart voulait écrire six sonates “faciles” car cette dernière est loin d'être simple! C'est pourquoi certains musicologues soutiennent avec résolution que cette sonate n'est pas pour une princesse mais plutôt pour un pianiste professionnel. Quoi qu'il en soit, on appelle parfois cette sonate “La Chasse” à cause du début en fanfare. L'adroit traitement du matériau musical par Mozart nous rappelle qu'il avait soigneusement étudié les maîtres baroques, surtout J.S. Bach et Haendel.

Turnons-nous finalement un moment, dans cette série des sonates de Mozart, vers la question du mysticisme des nombres. On sait que Mozart s'intéressait beaucoup aux nombres et aux problèmes de nature numérique. Un exemple est l'inesestimable *Musikalisches Würfelspiel* (“Jeu des dés musicaux”) dans lequel, à l'aide d'une paire de dés, Mozart nous laisse composer une petite pièce de musique — correcte et différente chaque fois, selon la face montrée par les dés. En 1996, le journal *American Scientist* publia un article dans lequel le mathématicien John F. Putz soutint que Mozart avait composé ses sonates pour piano suivant la célèbre section dorée. Putz examina 29 mouvements des sonates pour piano et, comme exemple des résultats de cette étude, nous pouvons observer que l'étendue du développement et de la réexposition, comparée à la durée totale du mouvement, est presque toujours exactement la section dorée — environ 62%.

Une coïncidence?

© **Julius Wender 1997**

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 huitième disque BIS.

Recording data: 1996-08-15/16 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: Robert von Bahr
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