



Mozart

The Complete Piano Sonatas

5



fortepiano
Ronald Brautigam

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

The Complete Piano Sonatas — Volume 5

Sonata in B flat major, KV 333 (No. 14) (1783) (Bärenreiter) 26'56

- | | | |
|-----|---------------------------------|-------|
| [1] | I. <i>Allegro</i> | 9'40 |
| [2] | II. <i>Andante cantabile</i> | 10'57 |
| [3] | III. <i>Allegretto grazioso</i> | 6'05 |
-

Fantasie in C minor, KV 475 (1785) (Bärenreiter) 11'57

- | | | |
|-----|--------------------|------|
| [4] | <i>Adagio</i> | 4'56 |
| [5] | <i>Allegro</i> | 1'23 |
| [6] | <i>Andantino</i> | 2'08 |
| [7] | <i>Più allegro</i> | 1'32 |
| [8] | <i>Tempo primo</i> | 1'56 |
-

Sonata in C minor, KV 457 (No. 14) (1784) (Bärenreiter) 19'45

- | | | |
|------|---------------------------|------|
| [9] | I. <i>Molto allegro</i> | 7'55 |
| [10] | II. <i>Adagio</i> | 7'29 |
| [11] | III. <i>Allegro assai</i> | 4'05 |
-

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', what-

ever 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.

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) and also the ***Sonata No. 13 in B flat major***, KV 333 (315c), 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? Alfred Einstein offered the following simple explanation 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.

Mozart could obtain the above-mentioned manuscript paper in Salzburg or Vienna, and he composed the *Sonata No. 13* at a point which was geographically exactly in the middle: in Linz, in November 1783, where Mozart and his wife stayed en route to Vienna. Examinations of the composer's handwriting in the original manuscript (in the Berlin State Library) have led Wolfgang Plath to assert that this work's date of composition was very close to that of the *Linz Symphony*, KV 425, and on paper of very similar quality. It is assumed that the composer, probably with the aim of earning money fast, intended to begin a new series of three piano sonatas here, similar to KV 330-332, but he subsequently changed his plans. He had the *Sonata No. 13* published by Torricella in Vienna in the summer of 1784 but, perhaps keen to hurry things along but lacking the requisite time to compose any more sonatas, he appended the 'Dürnitz' *Sonata No. 6 in D major*, KV 284 (BIS-CD-836) and the *Violin Sonata in B flat major*, KV 454 (written in April 1784). KV 330-332 were published slightly later by Artaria in Vienna.

From the point of view of textual criticism, it is especially interesting that Mozart almost certainly supervised the printing of the Torricella edition in person, as a result of which this version may be regarded as wholly authentic.

The *Sonata No. 13* is not only a large-scale work but also, as Rampe points out, ‘musically and technically one of Mozart’s most demanding sonatas’. When it was still believed that the work was composed in 1778, the piece was also thought to have been influenced by Johann Christian Bach, whom Mozart had met at that time in Paris. Today it is thought that the technically difficult but stylistically well-balanced character of the first movement is Mozart’s own invention, as is the *Andante cantabile*. In the finale he transcends his own normal boundaries, and the movement contains a significant cadenza, linked with a pedal point.

It is not quite clear whether or not the ***Fantasy and Sonata No. 14 in C minor***, KV 475+457, really belong together. It should be remembered that, although the sonata was completed on 17th October 1784, the fantasy was not ready until 20th May 1785 (the original manuscripts of both works are kept by the International Mozarteum Foundation in Salzburg). Mozart delivered them together to Artaria in Vienna, where they were published in the autumn of 1785, but ‘it has so far remained a matter for conjecture whether it was really Mozart’s own intention to preface the sonata with a fantasy, or whether this step was the publisher’s request’ (Rampe).

The fact that these two works are related in spirit, key, period and musical style does not necessarily imply that they must be performed together; this tradition has, however, become established (with the help of the first edition). Those who believe in number mysticism will anyway claim the numbers KV 457~475 to be a reference to higher powers (at least in the form of Herr Ritter von Köchel).

The sonata is dedicated to Therese von Trattner, a pupil of Mozart’s, which has given rise to various speculations concerning the content of the music. Because these, for lack of hard evidence, must remain speculations, we should perhaps confine ourselves to the comment that Mozart’s musical style here develops in a direction which clearly leads towards early Romanticism: behind the classical elegance we find — both in the fantasy and in the outer movements

of the sonata — brooding, dramatic, sometimes even melancholy moods. As a contrast we find the sublimely peaceful E flat major of the *Andante* movement. It is often claimed that these two works penetrate deep into the emotional world of one particular later composer, 'It is with justification that the term "beethovenisme d'avant la lettre" has been applied here,' says Einstein, although he immediately goes on to remark: 'although it must be conceded that this particular sonata has contributed in no small measure to the establishment of this "Beethovenisme".' The famous Mozart scholar Bernhard Paumgartner agrees, saying about the *Fantasy* that: 'No other piano work by Mozart, however, has more energetically, by means of a perfect combination of north German formal elements and the ardent melodies that were his own, built so many bridges into the domain of Beethoven's mature piano creations, indeed towards modern piano music in general.'

© **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 seventh 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 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 lügnerrische 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 Halß 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 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 „Forte-piano“ 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 „Paris 1778“ datiert. Auch die folgenden (*Nr. 10-12*, KV 330-32, BIS-CD-838), sowie die hier vorliegende ***Sonate Nr. 13 B-Dur*** KV 333 (315c) 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 Papierses 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? 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.

Das erwähnte Notenpapier konnte Mozart in Salzburg oder Wien beziehen, die *Sonate Nr. 13* schrieb er geographisch gesehen genau dazwischen, nämlich im November 1783 in Linz, wo sich das Ehepaar auf der Reise nach Wien aufhielt.

Durch Handschriftuntersuchungen will Wolfgang Plath anhand des in der Berliner Staatsbibliothek befindlichen Originals festgestellt haben, daß dieses Werk in unmittelbarer zeitlicher Nähe der *Linzer Symphonie* KV 425, und übrigens auch auf Papier derselben Qualität komponiert wurde. Es wird angenommen, daß der Komponist, vermutlich zwecks schnellen Gelderwerbs, hier eine neue Serie von drei Klaviersonaten anfangen wollte, ähnlich der KV 330-32, aber seine Pläne dann änderte. Er ließ nämlich die vorliegende Sonate im Sommer 1784 bei Torricella in Wien drucken, aber vielleicht um die Angelegenheit noch mehr zu beschleunigen, ließ er sich keine Zeit um weitere Klaviersonaten zu komponieren, sondern fügte die „Dürnitzer“ *Sonate Nr. 6 D-Dur* KV 284 (BIS-CD-836) und die im April 1784 entstandene *Violinsonate B-Dur* KV 454 hinzu. (KV 330-332 wurden wenig später von Artaria in Wien gedruckt.)

Besonders interessant ist für die Textkritik, daß Mozart mit größter Sicherheit den Druck bei Torricella persönlich überwachte, wodurch diese Fassung durchaus als authentisch gelten darf.

Die *Sonate Nr. 13* ist nicht nur umfangreich, sondern, wie Rampe bemerkt, „eine der musikalisch und spieltechnisch anspruchsvollsten Sonaten Mozarts“. Als man noch glaubte, sie sei 1778 komponiert worden, dachte man auch, sie sei von Johann Christian Bach beeinflusst worden, den Mozart damals in Paris getroffen hatte. Heute meint man, daß der technisch diffizile, dennoch stilistisch ausgeglichene Charakter des ersten Satzes von Mozarts eigener Erfindung ist, wie auch der des *Andante cantabile*. Im Finale geht er dann über seine normalen Grenzen hinaus, und wir finden hier eine bedeutende Kadenz, mit einem Orgelpunkt verbunden.

Ob die beiden Werke der *Phantasie und Sonate Nr. 14 c-moll* KV 475+457 wirklich zusammenhängen, ist nicht ganz klar. Es ist wichtig, dabei festzustellen, daß die Sonate am 14. Oktober 1784, die Phantasie aber erst am 20. Mai 1785 vollendet wurde (beide Originale befinden sich in der Internationalen Stiftung Mozarteum in Salzburg). Mozart reichte sie zusammen bei Artaria in Wien ein, wo sie im Herbst 1785 gedruckt wurden, aber „ungeklärt ist bisher allerdings, ob es tatsächlich Mozarts eigenen Intentionen entsprach, der Sonate

eine Phantasie voranzustellen, oder ob er zu diesem Schritt von seinem Verleger aufgefordert wurde“ (Rampe). Daß es sich um zwei geistes-, tonarts-, zeit- und musiksprachenverwandte Werke handelt, heißt also nicht, daß sie zusammen aufgeführt werden müssen; die Tradition hat es aber so eingerichtet (mit Hilfe des Erstdrucks). Wer an Zahlenmystik glaubt, wird ohnehin behaupten, die Nummern KV 475~457 seien eine Anweisung höherer Mächte (zumindest in der Gestalt des Herrn Ritter von Köchel).

Daß die Sonate Mozarts Schülerin Therese von Trattner gewidmet ist, wurde der Ausgangspunkt für verschiedene Spekulationen hinsichtlich eines vermuteten Inhalts der Musik. Da diese mangels überlieferter Evidenz eben Spekulationen bleiben müssen, sollten wir uns lieber auf die Feststellung begrenzen, daß sich Mozarts musikalische Sprache hier in eine Richtung entwickelt, an deren Ende man die frühe Romantik deutlich erkennt: hinter der klassizistischen Eleganz finden wir in der Phantasie und den Ecksätzen der Sonate grüblerische, dramatische, manchmal gar schwermütige Stimmungen, als Kontrast dazu dient das erhabene ruhige Es-Dur des verhältnismäßig langen *Adagio*-Satzes. Häufig wurde festgestellt, daß die beiden Werke bis weit in die Gefühlswelt eines bestimmten, späteren Komponisten dringen. „Mit Recht hat man hier gesprochen von einem »beethovenisme d'avant la lettre«“, sagt Einstein, aber er ergänzt gleich: „Wobei freilich zu bemerken ist, daß gerade diese Sonate einen guten Teil beigetragen hat zur Entstehung jenes »Beethovenisme«“. Und der berühmte Mozartforscher Bernhard Paumgartner stimmt zu, indem er über die Phantasie sagt: „Kein anderes Klavierwerk Mozarts hat jedoch in vollkommener Bindung norddeutscher Formelemente mit der glutvollen Melodik seines Wesens energischer die Brücken in das Gebiet der reifen Schöpfungen Beethovens, ja in die moderne Klaviermusik überhaupt, geschlagen“.

© **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 siebte Aufnahme für BIS.

“On sait que Mozart était un excellent pianiste, l’un des plus grands virtuoses de son époque — mais pas un virtuose dans le sens reconnu par la génération suivante; il en fit lui-même l’expérience — qui lui déplut — dans la personne de Clementi.”

Ces paroles sont du cousin d’Albert Einstein, le légendaire spécialiste de Mozart Alfred Einstein, dans sa biographie classique de Mozart; il illustre ce que Mozart critiquait chez Clementi au moyen d’une citation de Mozart lui-même: “De plus, il n’a pas le moindre sens du goût ou de la sensibilité — un pur automate...” Nous verrons brièvement comment les contemporains de Mozart jugeaient ses prouesses de pianiste, sans oublier qu’aujourd’hui, cet aspect de son génie est généralement négligé.

Beaucoup de gens sont d’avis que le pouvoir créatif de Wolfgang Amadeus Mozart grandit à la manière d’un crescendo massif pendant les dernières années de sa vie et qu’il fut accompagné d’un succès proportionnel. En ce qui concerne son pouvoir créatif, toute tentative de réfutation serait vaine; c’est après tout la période au cours de laquelle *La Flûte enchantée*, le *Requiem* et ses merveilleuses trois dernières symphonies (pour ne nommer que quelques exemples) furent écrits. La question du succès est une autre paire de manches. Il est indéniable

que “sa réputation déclina dans les dernières années de sa vie” et qu’il fut mis à l’écart de “l’estime populaire”, ainsi que le fait remarquer Gernot Gruber dans *Mozart und die Nachwelt* (Salzbourg 1985). Gruber cite le musicien et expert musical hautement respecté Ernst Ludwig Gerber qui, en 1790, même avant la mort de Mozart, écrivit dans son *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*: “Puis qu’il se familiarisa si tôt avec l’harmonie, ce grand maître acquit une connaissance si profonde et si intime de cette discipline qu’il est difficile pour une oreille mal entraînée de suivre ses œuvres. Même un musicien plus rodé devra entendre ses pièces plusieurs fois.” Un an plus tôt, le périodique *Dramaturgische Blätter* de Francfort avait traité *Don Juan* (Don Giovanni) de “Mönchsposse” (farce de moine) et, quoique le critique ait reconnu que “Mozart semble avoir appris la langue des fantômes de Shakespear” [sic!], il poursuivit: “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 Pouchkine 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 immanquablement appelées "pianoforte", quoi que le compositeur ait lui-même écrit dans le manuscrit. Dans son admirable livre *Mozarts Claviermusik* (Bärenreiter, Kassel etc., 1955), Siegbert Rampe souligne que cette pratique remonte clairement à Alfred Einstein et à ses élèves. Dans les partitions originales et jusque tard dans sa vie, Mozart avait ou bien omis d'identifier l'instrument à clavier, ou bien il l'avait tout simplement appelé "Cembalo" (clavecin); on trouve certaines références isolées au "Clavecin Ou Forté Piano" par exemple mais il ne ressort plus ou moins clairement que dans ce dernier cas quel instrument il avait vraiment en tête. C'est la cause d'un conflit insoluble entre les experts, ce qui prouve que les musicologues peuvent se quereller avec autant d'ardeur que tous les autres scientifiques. Certains soutiennent que Mozart — et plusieurs de ses collègues — écrivirent "Cembalo" par pure paresse même s'ils avaient un autre instrument dans l'idée. D'autres sont d'avis que la majorité des œuvres en question fut expressément conçue pour être jouable sur un clavecin ou un instrument plus moderne. On n'a pas d'évidence documentée jusqu'à 1775 environ à l'effet que

Mozart, tant en privé qu'en public, ait joué d'autres instruments à clavier que le clavecin, le clavicorde, l'épinette et l'orgue; il semblerait aussi que sa première apparition publique au piano-forte ait eu lieu à Munich à l'hiver de 1774/75. A en juger par son jeu, il semble avoir été évident qu'il n'était pas encore parfaitement habitué à cet instrument.

Dans le cas des sonates de jeunesse pour instrument à clavier de Mozart (KV 279-84; BIS-CD-835 et 836), on a la preuve irréfutable qu'elles peuvent être jouées sur un "piano-forte" (dans la terminologie de l'époque, "piano-forte" est synonyme de "fortepiano"). Dans une lettre à son père écrite en 1777, Mozart écrivit: "Je les ai souvent jouées par cœur... la dernière ex D a une sonorité incomparable sur le piano-forte de Stein" (une allusion à l'ami de Mozart, le facteur de pianos et d'orgues Andreas Stein installé à Augsbourg; il était un innovateur important du développement technique qui finit par aboutir au piano à queue moderne). 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 que c'est la première des dites "sonates de Paris": son manuscrit est daté de "Paris 1778" de Mozart lui-même. Les sonates suivantes (*nos 10-13*, KV 330-333) ainsi que la *Sonate no 13 en si bémol majeur* KV 333 (315c) 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? 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.

Mozart put obtenir le papier manuscrit mentionné ci-haut à Salzbourg ou Vienne et il composa la *Sonate no 13* géographiquement exactement entre les deux villes: à Linz, en novembre 1783, quand lui et sa femme firent un arrêt en route vers Vienne. Des examens de l'écriture de Mozart dans le manuscrit original (conservé à Bibliothèque Nationale de Berlin) ont mené Wolfgang Plath à affirmer que la date de composition de cette œuvre était très rapprochée de celle de la *Symphonie de Linz* KV 425 et la qualité du papier est très semblable. Il est admis que le compositeur, probablement dans le but de gagner régulièrement de l'argent, désirait composer une nouvelle série de trois sonates pour le piano, semblables aux KV 330-332, mais il changea ensuite d'idée. Il fit publier la *Sonate no 13* par Torricella à Vienne à l'été de 1784 mais, désireux peut-être de pousser les choses mais manquant de temps pour composer d'autres sonates, il y joignit la *Sonate no 6 en ré majeur* dite "Dürnitz" KV 284 (BIS-CD-836) et la *Sonate pour violon en si bémol majeur* KV 454 (écrite en avril 1784). Les KV 330-332 furent publiés un peu plus tard chez Artaria à Vienne.

En ce qui concerne la critique textuelle, il est particulièrement intéressant de savoir qu'il est presque certain que Mozart ait surveillé en personne l'impression de l'édition de Torricella; cette version peut donc être considérée comme entièrement authentique.

La *Sonate no 13* n'est pas seulement une œuvre de grande échelle mais, comme Rampe le fait remarquer, elle est "musicalement et techniquement l'une des sonates les plus exigeantes de Mozart". Quand on croyait encore que l'œuvre datait de 1778, on lui attribuait aussi une influence de Johann Christian Bach que Mozart avait rencontré à Paris en ce temps-là. On croit aujourd'hui que le caractère techniquement difficile mais stylistiquement bien équilibré du premier mouvement est l'invention même de Mozart, comme l'est aussi l'*Andante cantabile*. Dans le finale, il transcende ses propres limites normales et le mouvement renferme une cadence importante jointe au reste au moyen d'une pédale.

Il n'est pas tout à fait clair que *Fantaisie et sonate no 14 en do mineur* KV 475+457 aillent ensemble. On ne doit pas oublier que, quoique la sonate fût achevée le 17 octobre 1784, la fantaisie ne fut terminée que le 20 mai 1785 (les deux manuscrits originaux sont conservés à la Fondation Internationale du Mozarteum à Salzbourg).

Mozart livra les œuvres ensemble à Artaria à Vienne où elles furent publiées en automne 1785 “mais on peut toujours se demander si l'intention de Mozart était vraiment de préfacer la sonate d'une fantaisie ou si cette alliance a été faite à la demande de l'éditeur” (Rampe).

Le fait qu'un même esprit, tonalité, période et style musical unissent ces deux œuvres n'implique pas nécessairement qu'elle doivent être jouées conjointement; cette tradition s'est cependant établie (à l'aide de la première édition). Ceux qui croient au mysticisme des nombres revendiqueront en tout cas que les nombres KV 457-475 sont une référence à des pouvoirs supérieurs (du moins les nombres de monsieur Ritter von Köchel).

La sonate est dédiée à Thérèse von Trattner, une élève de Mozart, ce qui a soulevé bien des hypothèses quant au contenu de la musique. Puisqu'elles ne sont que des hypothèses, à cause du manque de preuves sérieuses, nous pourrions peut-être nous confiner au commentaire que le style musical de Mozart se développe ici dans une direction qui mène nettement au premier romantisme: derrière l'élégance classique, on trouve — dans la fantaisie et sans les mouvements externes de la sonate — des atmosphères menaçantes, dramatiques, parfois même mélancoliques. Le mouvement *Andante* apporte un contraste avec son mi bémol majeur d'une paix sublime. On prétend souvent que ces deux œuvres pénètrent profondément dans le monde émotionnel d'un certain compositeur qui devait suivre: “c'est à juste droit que l'expression ‘beethovénisme d'avant la lettre’ a été appliquée ici” dit Einstein, même s'il fait immédiatement remarquer: “quoiqu'on doive concéder que cette sonate particulière a grandement contribué à l'établissement de ce ‘beethovénisme’.” Le célèbre spécialiste de Mozart, Bernhard Paumgartner, est d'accord, disant ceci de la *Fantaisie*: “Aucune autre œuvre pour piano de Mozart n'a jeté avec une telle énergie autant de ponts dans le domaine des

créations mûres de Beethoven pour piano, même dans celui de la musique pour piano moderne en général, au moyen d'une combinaison parfaite d'éléments formels de l'Allemagne du nord et des mélodies ardentes qui lui étaient si particulières."

© *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 septième disque BIS.

Recording data: 1996-08-13/14 at Länna Church, Sweden

Balance engineer/Tonmeister: Ingo Petry

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

Fostex PD-2 DAT recorder, Stax headphones

Producer: Ingo Petry

Digital editing: 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

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)

Ronald Brautigam, fortepiano



The fortepiano used on this recording