WOLFGANG AMADEUS MOZART

The Piano Sonatas

Die Klaviersonaten · Les Sonates pour piano

CD 1	**Sonatas in C major, K. 279** (189d) **in F major, K. 280** (189e) · **in B flat major, K. 281** (189f)	[61'41]
CD 2	**Sonatas in E flat major, K. 282** (189g) **in G major, K. 283** (189h) · **in D major, K. 284** (205b) **"Dürnitz"**	[63'24]
CD 3	**Sonatas in C major, K. 309** (284b) **in D major, K. 311** (284c) · **in A minor, K. 310** (300d)	[62'32]
CD 4	**Sonatas in C major, K. 330** (300h) **in A major, K. 331** (300i) · **in F major, K. 332** (300k)	[71'39]
CD 5	**Sonata in B flat major, K. 333** (315c) **Fantasia in C minor, K. 475 · Sonata in C minor, K. 457**	[61'14]
CD 6	**Sonatas in F major, K. 533/K. 494 · in C major, K. 545** **in B flat major, K. 570 · in D major, K. 576**	[76'16]

MARIA JOÃO PIRES, piano

Maria João Pires's acclaimed recordings of the complete Mozart sonatas, interpretations that are "expressively fluid and calm, without a trace of self-consciousness" (*Penguin Guide*), issued as a specially priced box-set as part of the Deutsche Grammophon Mozart Collectors Edition.

■ collectors edition

℗ 1989, 1990, 1991 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg,
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.deutschegrammophon.com/collectorsedition

00289 477 5200 GB6

Made in the E.U.

0 28947 75200 4





maria
joão



pires

moz art

the piano sonatas





■ collectors edition



WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756 – 1791)

The Piano Sonatas

Die Klaviersonaten · Les Sonates pour piano

K. 279–283 · 284 "Dürnitz" · 309–311 · 330–333
457 · 533/494 · 545 · 570 · 576 · Fantasia K. 475

MARIA JOÃO PIRES

COMPACT DISC 1 [61'41]

Sonata in C major, K. 279 (189d) [21'22]
C-dur · en ut majeur

1 1. Allegro [6'58]
2 2. Andante [8'59]
3 3. Allegro [5'25]

Sonata in F major, K. 280 (189e) [19'57]
F-dur · en fa majeur

4 1. Allegro assai [6'33]
5 2. Adagio [8'48]
6 3. Presto [4'36]

Sonata in B flat major, K. 281 (189f) [20'11]
B-dur · en si bémol majeur

7 1. Allegro [6'48]
8 2. Andante amoroso [8'17]
9 3. Rondeau. Allegro [5'06]

COMPACT DISC 2 [63'24]

Sonata in E flat major, K. 282 (189g) [14'42]
Es-dur · en mi bémol majeur

1 1. Adagio [7'16]
2 2. Menuetto I/II [4'02]
3 3. Allegro [3'24]

Sonata in G major, K. 283 (189h) [18'15]
G-dur · en sol majeur

4 1. Allegro [5'31]
5 2. Andante [6'31]
6 3. Presto [6'13]

Sonata in D major, K. 284 (205b) **"Dürnitz"** [30'13]
D-dur · en ré majeur

7 1. Allegro [7'37]
8 2. Rondeau en Polonaise. Andante [5'31]
9 3. Andante. Thema – Variation I – X – Variation XI. Adagio cantabile – Variation XII [17'05]

COMPACT DISC 3 [62'32]

Sonata in C major, K. 309 (284b) [22'31]
C-dur · en ut majeur

1 1. Allegro con spirito [8'45]
2 2. Andante un poco adagio [6'38]
3 3. Rondeau. Allegretto grazioso [7'08]

Sonata in D major, K. 311 (284c) [19'45]
D-dur · en ré majeur

4 1. Allegro con spirito [6'57]
5 2. Andante con espressione [5'56]
6 3. Rondo. Allegro [6'52]

Sonata in A minor, K. 310 (300d) [20'00]
a-moll · en la mineur

7 1. Allegro maestoso [8'00]
8 2. Andante cantabile con espressione [9'11]
9 3. Presto [2'49]

COMPACT DISC 4 [71'39]

Sonata in C major, K. 330 (300h) [23'51]
C-dur · en ut majeur

1 1. Allegro moderato [9'08]
2 2. Andante cantabile [6'55]
3 3. Allegretto [7'48]

Sonata in A major, K. 331 (300i) [23'39]
A-dur · en la majeur

4 1. Andante grazioso. Tema – Variation I – IV – Variation V. Adagio – Variation VI. Allegro [14'13]
5 2. Menuetto – Trio [5'43]
6 3. Alla turca. Allegretto [3'43]

Sonata in F major, K. 332 (300k) [24'00]
F-dur · en fa majeur

7 1. Allegro [9'17]
8 2. Adagio [4'44]
9 3. Allegro assai [9'59]

COMPACT DISC 5 [61'14]

Sonata in B flat major, K. 333 (315c) [28'47]
B-dur · en si bémol majeur

1 1. Allegro [9'56]
2 2. Andante cantabile [12'16]
3 3. Allegretto grazioso [6'35]

Fantasia in C minor, K. 475 [11'57]
c-moll · en ut mineur

4 Adagio – Allegro – Andantino – Più allegro – Primo tempo

Sonata in C minor, K. 457 [20'19]
c-moll · en ut mineur

5 1. Molto allegro [8'14]
6 2. Adagio [7'28]
7 3. Allegro assai [4'37]

COMPACT DISC 6 [76'16]

Sonata in F major, K. 533/K. 494 [26'54]
F-dur · en fa majeur

1 1. Allegro (K. 533) [10'00]
2 2. Andante (K. 533) [10'12]
3 3. Rondo. Allegretto (K. 494) [6'42]

Sonata in C major, K. 545 [11'57]

C-dur · en ut majeur

4 1. Allegro [4'15]
5 2. Andante [6'04]
6 3. Rondo. Allegretto [1'38]

Sonata in B flat major, K. 570 [21'03]

B-dur · en si bémol majeur

7 1. Allegro [8'38]
8 2. Adagio [8'42]
9 3. Allegretto [3'43]

Sonata in D major, K. 576 [16'07]

D-dur · en ré majeur

10 1. Allegro [5'02]
11 2. Adagio [6'17]
12 3. Allegretto [4'48]

DDD · Recordings: Hamburg (Harburg), Friedrich-Ebert-Halle, 2/1989 (K. 310, 333, 545); 5/1990 (K. 331, 457, 475); Lisbon, Fundaçao Calouste Gulbenkian, 7 & 8/1990 (K. 279–284, 309, 311, 330, 332, 533/494, 570, 576)
Produced by Christopher Alder · Balance Engineer: Helmut Burk
Editing: Thilo Grahmann (K. 310, 333, 545); Klaus Behrens (K. 331, 457, 475); Helmut Burk, Wolf-Dieter Karwatky (K.279–284, 309, 311, 330, 332, 533/494, 570, 576)
EMIL BERLINER STUDIOS
Mastered by Emil Berliner Studios
℗ 1989 (K. 310, 333, 545)/1990 (K. 331, 457, 475)/1991 (K. 279–84, 309, 311, 330, 332, 533/494, 570, 576)
Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg · © 1991 Dr. Stanley Sadie, Jean-Victor Hocquard
Project Management: David Butchart · Booklet Editor: Daniel Fesquet
Artist Photo: © Christian Steiner · Art Direction: Nikolaus Boddin · Printed in the E. U.
www.deutschegrammophon.com/collectorsedition

MOZART: THE PIANO SONATAS

STANLEY SADIE

Mozart composed his first sonatas for the keyboard when he was a boy, ten years old – four of them, all now lost. His surviving sonatas fall into four groups. There was a set of six composed at Munich in the early months of 1775; then a group of three written during his journey of 1777–78 to Mannheim and Paris; thirdly, a group of four composed in 1783–84, during his early years in Vienna; and lastly a series of five sonatas written in his mature Viennese years, sonatas more various in the reasons for their composition, and accordingly more various in style, than any of the earlier sets.

Why did Mozart compose sonatas? The question is worth asking, as the answer tells us something about the character of the music. The very early, lost pieces were undoubtedly written for Mozart to play himself during his travels. The next group, K. 279–284 (K. 189d–h, 205b in the most recent edition of the Köchel catalogue), written in Munich, were used for the same purpose, though that may not have been Mozart's original intention. One was apparently commissioned by, or at any rate dedicated to, a wealthy Munich amateur, Baron Thaddäus von Dürnitz; that was the last of them, K. 284/205b, also by far the most brilliant in its style. The fact that Mozart chose to write six sonatas, the traditional number for a printed set, suggests that publication was in his mind; and the key sequence he followed (C – F – B flat – E flat – G – D)

would certainly indicate that he saw the set as a whole. In 1778, in fact, he considered trying to sell them to a Paris publisher; but in the event five remained in manuscript during his lifetime (the autograph still survives, and is the only good source for the texts), and the sixth, the Dürnitz sonata, appeared in print many years later along with two later sonatas, one of them with violin. Possibly the dedication to Dürnitz precluded early publication; if a patron paid for a sonata, as a dedicatee often did, he could claim exclusive rights in it, at least for a time (in fact it seems that Dürnitz paid him late or not at all). The Mozarts' attitude towards publication was anyway ambiguous, for although Leopold sought it for certain of his son's works they seem to have been quite keen to keep some of his music to themselves. Mozart needed a stock of private, up-to-date keyboard pieces to play in concerts, pieces that would appeal to his audiences partly because they were not in general circulation. He reported that he played these sonatas several times during his travels in 1777–78, in Augsburg, Munich and Mannheim, when they would have been quite novel. (He even had Aloysia Weber, the young singer with whom he fell in love in Mannheim, play them: "What surprises me is her excellent sight-reading. Would you believe it, she even played my difficult sonatas at sight, slowly but without missing a single note!")

We know precisely why the next sonata came into being. During the visit to Mannheim in 1777–78 Mozart spent much time with the family of Christian Cannabich, the composer and director of the orchestra. "He has a daughter who plays the clavier quite nicely, and in order to make a real friend of him I am now working at a sonata for her." Rosa Cannabich, fifteen years old, was serious, pretty, charming and intelligent; her left hand was much weaker than her right. Mozart wrote the slow movement so that it would "closely fit the character of Mme Rosa" – in which, it was later agreed by those who heard it, he was wholly successful. He sent the sonata

home to Leopold and Nannerl, and several times expressed an unusual degree of concern about what they thought of it. Leopold told him: "a strange composition. It has something in it of the rather *mannered* Mannheim style, but so very little that your own good style is not spoilt by that". Mozart wrote two sonatas at Mannheim, K. 309/284b and K. 311/284c; the evidence of the music itself strongly supports the idea that the sonata for Rosa was K. 309 (he refers in particular to the alternation of *piano* and *forte* in the slow movement, a feature of this sonata). Nothing is known of the origins of K. 311, which curiously escapes any mention in Mozart's letters of the time. Its more brilliant and outgoing D major style suggests that Mozart wrote it to play himself. But when he reached Paris he put these two together with another sonata, K. 310/300d, and sold them to a publisher in the French capital; again, even more curiously since this sonata, his first in a minor key, represents an even greater departure in style, it passes unmentioned in his correspondence (unless it is one of the "few clavier sonatas" that he once promised to send home). Whether its intense style has something to do with Mozart's understanding of the Parisian taste, or – more fancifully – was provoked by his stress at the death of his mother about this time, we cannot say.

The next group of sonatas, K. 330/300h, 331/300i and 332/300k, was for a long time supposed to have been written in 1779; then the date was modified to the summer of 1778, when Mozart was in Paris. But recent research on Mozart's handwriting and the types of paper he used make it clear that they were in fact composed rather later: during his Vienna years, but not actually in Vienna – almost certainly, in Salzburg, at the time of the visit he and his wife paid to Leopold and Nannerl, in the summer or early autumn of 1783. Why should Mozart have written three piano sonatas during those months? It looks as though their composition represents, perhaps uniquely in Mozart's career, an attempt to prepare himself in advance for a pe-

riod of intensive work. The next spring was to be perhaps the busiest time of his life; his diary for the Lenten weeks shows a virtually continuous series of concerts, public and private. Teaching, however, remained his bread-and-butter work, and for that, if he was to be taken duly seriously, he needed to produce new keyboard music of his own and have it published. The sonatas were issued by Artaria, the leading Viennese publisher, in 1784. These three sonatas, then, seem to have been conceived primarily as teaching music. Seen as a set, they embrace a wide range of keyboard styles; each movement calls on some different facet of pianism and some different aspect of interpretation. They are still among the most popular of his sonatas with teachers and their pupils.

The sonata K. 333/315c is a kind of pendant to this set. Also first supposed to have been a Salzburg piece from 1779, and then a Paris one of 1778, it is now quite securely datable again, in the double light of handwriting and paper research – to the last months of 1783. The paper was manufactured in Upper Austria, the Linz region. Mozart passed through Linz on his Vienna-Salzburg journey, and again on the way back, in 1783; and the weight of evidence supports the hypothesis that he bought it there in November, at the time he wrote the symphony that bears the city's name. Why did he compose it? Perhaps again for teaching purposes; it could even have been his intention to produce a set of six, although for works on this scale three was by this date just as acceptable. At any rate, he did publish it in 1784, along with the earlier K. 284 and the piano and violin sonata K. 454, a rather odd assortment, perhaps hastily put together to oblige one of Artaria's rivals, Torricella.

The next sonata is the one in C minor K. 457, written in the autumn of 1784 and published the next year along with the fantasia K. 475 in the same key. These were written for one of Mozart's pupils, Therese von Trattner, wife of a well-known Viennese merchant. Clearly she was an

advanced pupil; this is some of Mozart's most demanding music for the piano. He is likely to have used such a piece in the course of his concerts during 1784. The combination of sonata and fantasia in a single publication, presumably with the intention that they be performed together, is unique, at least among Mozart's works; the fantasia is plainly designed as a kind of written-out, formalized version of the kind of music Mozart might well have improvised at a concert as an extended prelude to a sonata.

No piano sonatas come from the next three years, but Mozart did compose a number of miscellaneous movements, among them a Rondo K. 494, which dates from the late spring of 1786. At the beginning of 1788 he completed the first and second movements of this sonata, and he revised the Rondo, extending it somewhat so as to give it sufficient weight to stand as the third movement of a large-scale sonata. The sonata (K. 533) was published later in 1788. Mozart's difficult financial circumstances about this time lead one to think that the sonata must have been composed primarily for sale to the publisher. Whether this complex work was used for teaching we can only conjecture; certainly the counterpoint of its first movement calls for qualities in a pianist scarcely used in the generality of piano music of the time.

The next two sonatas are certainly teaching music, on a less ambitious level, although they remained unpublished in Mozart's lifetime. K. 545 was indeed called by Mozart, in his own catalogue of his works, "Kleine Sonate für Anfänger" ("Little Sonata for Beginners"); it is in just that context that it is chiefly heard today, making as it does modest technical demands but calling for clarity and taste in its exponents. It was composed in June 1788, between the E flat Symphony and the G minor (Nos. 39 and 40). From the beginning of 1789 comes the next sonata, K. 570, again an undemanding piece technically though more extended and more fully argued.

Shortly after that sonata was finished, Mozart undertook a journey to northern Germany, visiting the Berlin court, where he met King Friedrich Wilhelm, a keen cellist, and his daughter Princess Friederike, a pianist. He planned to compose some string quartets for the king and some easy ("leichte") piano sonatas for the princess. The plan was never quite fulfilled; the three quartets he produced soon after were not in fact dedicated to the cellist king, and he wrote only a single sonata, the D major K. 576 (though there is evidence that he made efforts to start on others). But whether this one, with its contrapuntal inclinations and its passages of brilliant fingerwork, would anyway have lain within the capacity of the Prussian princess remains unsure; we may however be grateful to her for provoking its composition even if she never actually played it.

* * *

All Mozart's piano sonatas are three-movement works, but there is no uniformity about them, no standard plan that he followed in putting them together. The closest he comes to a standard procedure is in his use of what we call (rather misleadingly) "sonata form" for all but one of the first movements and quite a lot of the later movements – to be precise, eight of the slow movements and six of the finales. Sonata form represents not so much a ground-plan as a way of thinking, and one that is central to the idiom of the time: its essence is a balance of keys and of material in which the disruptive or disharmonious effect of the presentation of a series of ideas in a different key is set right by their being reheard in the principal key, thus providing a sense that any contradiction is resolved. In the piano sonatas Mozart commonly begins the second part of the movement, the so-called "development" section, with a repeat of the opening material, or a version of it, in the new key, very often its minor. But in several sonatas, such as the last two of the first group and three of the two next groups, he provides an elegant diversion at this point with new material (as he often did too in his chamber music and his symphonies);

the Beethovenian conception of purposeful development had yet to arise and Mozart was concerned rather, at least until his late years, with producing an elegantly proportioned and harmonically logical whole. Some of the sonata-type movements break away from the familiar pattern: that of K. 282, the only slow opening movement (apart from the non-sonata movement beginning K. 331), has no reprise of the opening theme, while in that of K. 311 the opening material does not reappear until the very end of the movement, a "reversed recapitulation" – a striking rhetorical device, this, and one favoured by the group of composers active at Mannheim, where it was written.

Sonata-form movements predominate in the earliest group: of the 18 movements in the first six sonatas, 13 – including all three movements of K. 279, 280 and 283 – are of the sonata type. Thereafter, only K. 332 has three sonata movements (the slow one without a development). The next most common form was rondo, often a preferred scheme for finales and sometimes for slow movements too; the finales of all the final group, and three of the slow movements, follow some variety of rondo. The principal feature of rondo form is the reappearance of the main theme, in the home key, at least three times; often Mozart used a sonata-linked type of rondo in which a subsidiary theme is heard first in another key and later in the principal key – examples of this type are K. 281, 311, 533 (a particularly elaborate example, with extra central episodes) and 576; simpler forms of rondo appear in K. 457 and 545 (twice in each). In the slow movements of K. 284 and 311, Mozart used a curious scheme in which the main theme, in the tonic, alternates (rondo-like) with a secondary idea, heard first in a new key and later the home key (sonata-like). The famous finale of K. 331, generally known as "Rondo alla turca", is not actually a rondo at all; Mozart did not call it such, in fact, though he did quite often use the term simply for a finale, whether or not in rondo form.

K. 331, in fact, is exceptional all round. It is the only sonata to begin with a variation movement, an eloquent Andante grazioso with six variations, one in the minor key, one (the penultimate) a richly ornamented Adagio, and one (the last) a quicker movement in a different rhythm. This was in fact something of a standard scheme, which turns up regularly in Mozart's many sets of independent piano variations, and it turns up too in the finale of K. 284, a gavotte theme with twelve variations (the seventh minor, the eleventh the elaborate Adagio, the last in a different and lively rhythm). K. 331 is also one of just two sonatas (the other is K. 282) to have a minuet, a kind of movement more common in chamber and orchestral music; these are both straightforward three-part movements on an *A–B–A* pattern.

There are a couple of other interesting oddities. We are all familiar with the idea of a cadenza forming the climax of a concerto movement. But here Mozart writes them, three times, in a piano sonata finale (K. 311, 333, 533). In each the piano arrives, near the end of the movement, with a flourish and an unresolved chord of the type that traditionally ushers in a cadenza. The piano is, as it were, playing games, pretending to be both orchestra and soloist. The cadenzas here cannot be resolved, of course, by the entry of the orchestra as there isn't one; but in each case Mozart resolves it with a decisive and final-sounding return of the main theme.

In four of the sonatas there are movements with marked discrepancies between Mozart's autograph and the text as published in his lifetime. The Adagio variation of K. 284 is considerably elaborated in the printed version, with florid writing for the right hand and many additional dynamic indications. K. 330 has an extra little coda to its slow movement in the printed version. And the Adagio of K.332 and that of K. 457 are both substantially ornamented in the published text of their recapitulations (the sonata-form-type recapitulation in K. 332 and the recurrences of the rondo theme in K. 457). Scholars have tended to regard these ornamented texts with suspi-

cion since they do not bear the authority of Mozart's hand; but the recent rediscovery of the autographs of K. 457 and 475 has virtually proved what was long imagined – that Mozart himself made the performance texts more explicit for the amateur by writing out ornamentation and other refinements of the kind he envisaged for performance. The K. 457 autograph is plain as it stands, with the rondo theme recurring, unaltered (in fact Mozart, in his usual way, did not even write it out, merely indicating where the music was to be repeated); but on two additional sheets he wrote out different elaborations, one of which found its way into the version engraved by Artaria, no doubt on Mozart's specific instructions. The autograph of the fantasia, too, shows differences from the published version, chiefly in that it is much less liberally glossed with dynamic markings. What was suitable for Mozart to use as a basis in his own performances, or suitable for him to put before his pupils when teaching them the art of elaboration or the subtleties of expressive shading, was not suitable to give to the general public who would not know how to treat such passages. To what extent the texts in general were intended for elaboration must be a matter for conjecture; but we may probably deduce from the foregoing that any version he let go into print corresponded reasonably closely with what he expected to be heard from most pianists – even if he might have made something quite different of it himself. What that would have been, regrettably, we can never know.

MOZART: DIE KLAVIERSONATEN

STANLEY SADIE

Seine ersten Klaviersonaten komponierte Mozart als Zehnjähriger, doch diese vier Stücke sind alle verloren gegangen. Seine erhalten gebliebenen Sonaten lassen sich in vier Gruppen einteilen: Eine sechs Sonaten umfassende Gruppe komponierte er in den ersten Monaten des Jahres 1775 in München; dann folgten drei Sonaten, die 1777–78, während seiner Reise nach Mannheim und Paris, geschrieben wurden; 1783–84, in seinen frühen Wiener Jahren, entstand eine dritte Gruppe von vier Sonaten, die letzte, bestehend aus fünf Sonaten, stammt aus seinen reifen Wiener Jahren. Diese letzte Sonatengruppe ist im Hinblick auf ihre Kompositionsweise und dementsprechend auch stilistisch abwechslungsreicher als die früheren.

Warum komponierte Mozart Sonaten? Es lohnt sich, dieser Frage nachzugehen, denn die Antwort sagt etwas über den Charakter seiner Musik aus. Die frühesten, heute verschollenen Stücke waren zweifellos in der Absicht komponiert, von Mozart selbst auf seinen Reisen vorgetragen zu werden. Die nächste Gruppe, die in München geschriebenen Sonaten KV 279–284 (KV 189d–h, 205b in der neuesten Ausgabe des Köchel-Verzeichnisses), dienten demselben Zweck, obwohl das ursprünglich nicht in der Absicht des Komponisten gelegen haben dürfte. Eine dieser Klaviersonaten hatte offensichtlich ein wohlhabender Münchner Dilettant, Freiherr Thaddäus von Dürnitz, in Auftrag gegeben; jedenfalls wurde sie ihm gewidmet. Es handelt sich um das letzte Stück aus

dieser Gruppe, KV 284 (205b), das auch stilistisch bei weitem das brillanteste ist. Die Tatsache, dass Mozart beschloss, sechs Sonaten zu schreiben und so die traditionelle Anzahl für eine im Druck erscheinende Sonatengruppe zu erreichen, legt den Schluss nahe, dass er von vornherein an eine Veröffentlichung dachte. Auch die Tonartenfolge (C – F – B – Es – G – D) deutet darauf hin, dass er sie als eine Einheit betrachtete. Tatsächlich spielte er 1778 mit dem Gedanken, sie einem Pariser Verleger zu verkaufen, doch letzten Endes blieben fünf dieser Sonaten zu seinen Lebzeiten unveröffentlicht (die Originalhandschrift ist erhalten geblieben und stellt die einzige verlässliche Quelle für vergleichende Studien dar). Die sechste, die Dürnitz-Sonate, erschien dagegen viele Jahre später im Druck, zusammen mit zwei später entstandenen Sonaten, davon eine für Violine und Klavier. Es ist möglich, dass die Widmung an Dürnitz eine frühere Veröffentlichung ausschloss: Zahlte ein Mäzen für eine Sonate – was im Fall einer Zueignung oft geschah –, konnte er, zumindest für eine gewisse Zeit, die Exklusivrechte an dem betreffenden Werk für sich beanspruchen (Dürnitz hat Mozart das Honorar wohl erst sehr spät oder überhaupt nicht ausgezahlt). Die Einstellung der Familie Mozart zu Veröffentlichungen war nicht ganz eindeutig: Zwar war Leopold darauf bedacht, dass die Werke seines Sohnes publiziert wurden, doch waren die Mozarts offensichtlich eifrig bemüht, einige seiner Musikstücke für sich zu behalten. Mozart brauchte einen Vorrat an privaten, aktuellen Klavierstücken, um sie in seinen Konzerten vorzutragen – Stücke, die das Publikum auch deshalb anlocken würden, weil sie noch nicht allgemein bekannt waren. Er berichtete, dass er diese Sonaten während seiner Reisen 1777–78 mehrmals in Augsburg, München und Mannheim spielte, zu einer Zeit also, da sie noch ganz neu gewesen sein dürften. (Er ließ sie sogar von Aloysia Weber, der jungen Sängerin, in die er sich in Mannheim verliebte, vom Blatt spielen: »... was mich am meisten wundert ist daß sie so gut Noten liest. stellen sie sich vor, sie hat meine schweren Sonaten, *langsam* aber ohne eine Note zu fehlen Prima vista gespielt.«)

Die Entstehungsgeschichte der nächsten Sonate ist genau bekannt. Während seines Aufenthaltes in Mannheim 1777–78 verbrachte Mozart viel Zeit in Gesellschaft der Familie des Komponisten und Orchesterleiters Christian Cannabich. »... er hat eine tochter die ganz artig clavier spiellt, und damit ich ihn mir recht zum freünde mache, so arbeite ich iezt an einer Sonata für seine Mad.-selle tochter.« Die fünfzehnjährige Rosa Cannabich war ein ernstes, hübsches, charmantes und kluges Mädchen, doch ihre linke Hand war viel schwächer als die rechte. Mozart schrieb den langsamen Satz »ganz nach dem Caractére der Mad.-selle Rose«. Wer diesen Sonatensatz später hörte, musste zugeben, dass dem Komponisten die »Charakterisierung« bestens gelungen war. Er schickte die Sonate an Leopold und Nannerl und bat sie ungewöhnlich dringend um eine Stellungnahme. Leopold meinte dazu: »Die Sonate ist sonderbar? Sie hat was vom vermanierierten Manheimmer goût darinne, doch nur so wenig, daß deine gute Art nicht dadurch verdorben wird.« In Mannheim schrieb Mozart zwei Sonaten, KV 309 (284b) und KV 311 (284c); bei KV 309 muss es sich um die für Rosa komponierte Sonate handeln (Mozart erwähnt insbesondere den – gerade für dieses Werk typischen – Wechsel zwischen Piano und Forte im langsamen Satz). Über die Ursprünge der Sonate KV 311, die in Mozarts Briefen aus jener Zeit seltsamerweise völlig unerwähnt bleibt, ist nichts bekannt. Ihr brillanter, extrovertierter D-dur-Stil legt den Schluss nahe, dass Mozart sie für sich selbst schrieb. Doch nach seiner Ankunft in Paris verkaufte er diese beiden, zusammen mit einer anderen Sonate, KV 310 (300d), an einen Verleger in der französischen Hauptstadt. Auch diese Sonate wird in seiner Korrespondenz nicht erwähnt (es sei denn, es handelt sich bei ihr um eine der »wenigen Claviersonaten«, die er nach Hause zu schicken versprach), was um so erstaunlicher ist, als diese Sonate, seine erste in einer Moll-Tonart, stilistisch noch weiter von seinen früheren abweicht. Ob ihr intensiver Stil mit Mozarts Interpretation des Pariser Geschmacks zusammenhängt oder ob er sich – noch

hypothetischer – mit der Trauer über den Tod seiner Mutter erklären lässt, entzieht sich unserer Kenntnis.

Was die nächste Sonatengruppe – KV 330 (300h), 331 (300i) und 332 (300k) – anbelangt, so ist man lange davon ausgegangen, dass sie 1779 geschrieben wurde. Später datierte man die Entstehung dieser drei Sonaten auf den Sommer 1778, also auf die Zeit von Mozarts Aufenthalt in Paris. Doch neuere Forschungen über Mozarts Handschrift und das von ihm verwendete Papier haben eindeutig ergeben, dass sie tatsächlich erst später komponiert wurden. Sie stammen aus seiner Wiener Zeit, entstanden aber nicht direkt in Wien, sondern höchstwahrscheinlich in Salzburg, während des Besuches, den er mit seiner Frau Leopold und Nannerl abstattete, also im Sommer oder Frühherbst 1783. Was kann Mozart bewogen haben, während dieser Monate drei Klaviersonaten zu schreiben? Möglicherweise unternahm er hier einen in seiner Karriere wohl einmaligen Versuch, sich auf eine besonders intensive Schaffensperiode vorzubereiten. Das folgende Frühjahr sollte die wahrscheinlich arbeitsreichste Zeit seines Lebens werden. Wie aus seinem Tagebuch hervorgeht, gab er in der Fastenzeit fast ununterbrochen – öffentliche und private – Konzerte. Doch seinen Lebensunterhalt verdiente sich Mozart mit Musikunterricht, und dafür musste er, wenn er wirklich ernst genommen werden wollte, selber komponieren, immer neue Klaviermusik vorstellen und veröffentlichen. Diese drei Sonaten, die offensichtlich vorwiegend mit Blick auf ihre Verwendung im Unterricht komponiert wurden, erschienen 1784 bei dem führenden Wiener Musikverlag Artaria. Insgesamt gesehen umfassen sie eine breite Palette von Klaviermusik-Stilen; denn jeder Satz rührt an eine andere Facette der Klavierspielkunst und an einen anderen Aspekt der Interpretation. Diese drei Klavierstücke gehören noch heute zu den bei Lehrern und Schülern beliebtesten Sonaten des Komponisten.

Die Sonate KV 333 (315c) bildet eine Art Anhängsel zu dieser Gruppe. Man hielt sie zunächst ebenfalls für ein Salzburger Stück aus dem Jahre 1779 und dann für eine Pariser Komposition von 1778. Heute kann man ihre Entstehung – nach der Untersuchung der Handschrift und des Papiers – mit einiger Sicherheit auf die letzten Monate des Jahres 1783 datieren. Das Papier wurde in Oberösterreich, in der Gegend von Linz, hergestellt. Auf seiner Reise von Wien nach Salzburg kam Mozart 1783 ebenso wie auf dem Rückweg durch Linz, und die Forschungsergebnisse stützen die Vermutung, dass er es im November dort gekauft hat, also zur gleichen Zeit, als er die nach der Stadt benannte Symphonie schrieb. Weshalb komponierte er diese Sonate? Vielleicht ebenfalls zur Verwendung im Unterricht; möglicherweise plante er sogar, eine Sechser-Gruppe zu komponieren, obwohl zu dieser Zeit bei so groß angelegten Werken auch schon drei Sonaten völlig ausgereicht hätten. Jedenfalls veröffentlichte er sie 1784 zusammen mit der früher entstandenen KV 284 und der Sonate für Violine und Klavier KV 454 – eine recht merkwürdige Zusammenstellung, die vielleicht in großer Eile erfolgte, um dem Artaria-Konkurrenten Torricella gefällig zu sein.

Die nächste Klaviersonate ist die in c-moll (KV 457), die im Herbst 1784 geschrieben und im darauf folgenden Jahr, zusammen mit der Fantasie (KV 475) in derselben Tonart, veröffentlicht wurde. Mozart hatte die beiden Werke für eine seiner Schülerinnen, Therese von Trattner, die Frau eines bekannten Wiener Kaufmanns, komponiert. Sie war in ihren Studien zweifellos schon weit fortgeschritten, denn KV 457 und 475 gehören zu den anspruchsvollsten Klavierwerken, die Mozart bis dahin komponiert hatte. Wahrscheinlich trug er solche Stücke auch in den Konzerten vor, die er 1784 gab. Die Verbindung von einer Sonate und einer Fantasie zu einer Einzelpublikation geschah sicherlich in der Absicht, die beiden Stücke auch zusammen aufführen zu lassen; sie ist, zumindestens in Mozarts Œuvre, einzigartig. Die Fantasie stellt wohl eine ausgeschriebene,

fixierte Form der Art dar, wie Mozart in einem Konzert ein längeres Präludium zu einer Sonate improvisiert haben mag.

In den nächsten drei Jahren entstanden keine neuen Klaviersonaten, aber Mozart komponierte eine Reihe von einzelnen Sätzen, unter anderem ein Rondo, KV 494, das auf das späte Frühjahr 1786 zu datieren ist. Anfang 1788 vollendete er dann den ersten und den zweiten Satz der späteren Sonate und überarbeitete und erweiterte das Rondo, um ihm genügend Gewicht zu verleihen, damit es als dritter Satz einer großangelegten Sonate bestehen konnte. Diese Sonate wurde in der zweiten Hälfte des Jahres 1788 veröffentlicht. Die schwierige finanzielle Lage, in der Mozart sich um diese Zeit befand, legt den Schluss nahe, dass die Sonate vorwiegend mit Blick auf den Verkauf an einen Verleger komponiert wurde. Darüber, ob dieses komplexe Werk für den Unterricht verwendet wurde, können wir nur spekulieren. Gewiss setzt der Kontrapunkt seines ersten Satzes besondere pianistische Fertigkeiten voraus, die von der zeitgenössischen Klaviermusik nur selten verlangt wurden.

Bei den beiden nächsten Sonaten handelt es sich zweifellos um Unterrichtsmusik auf einer weniger anspruchsvollen Ebene; sie wurden aber zu Mozarts Lebzeiten nicht publiziert. KV 545 wurde von Mozart in seinem eigenen Werkverzeichnis als »Kleine Sonate für Anfänger« bezeichnet; heute wird sie auch hauptsächlich in diesem Sinne gespielt, denn die technischen Anforderungen dieser Sonate sind gering, obschon sie Klarheit und Geschmack in der Interpretation voraussetzt. Sie entstand im Juni 1788, zwischen der Es-dur- und der g-moll-Symphonie (Nr. 39 und 40). Anfang 1789 wurde die nächste Sonate, KV 570, komponiert, wieder ein technisch anspruchsloses, aber umfangreicheres und komplexer ausgestaltetes Stück.

Kurz nach Vollendung dieser Sonate unternahm Mozart eine Reise nach Norddeutschland, wo er am Berliner Hof König Friedrich Wilhelm II., einen eifrigen Cellisten, und dessen Tochter,

Prinzessin Friederike, eine Pianistin, traf. Er plante, einige Streichquartette für den König und ein paar »leichte« Klaviersonaten für die Prinzessin zu komponieren. Diesen Vorsatz führte Mozart aber nur teilweise aus: Die drei Quartette, die er bald darauf schrieb, wurden nämlich nicht dem Cello spielenden König zugeeignet, und Mozart komponierte nur noch eine einzige Klaviersonate (KV 576, obwohl es Hinweise gibt, dass er sich bemühte, mit der Komposition weiterer Sonaten zu beginnen). Ob diese eine Sonate mit ihrer Vorliebe für den Kontrapunkt und den Passagen, die große Fingerfertigkeit erfordern, den Fähigkeiten der preußischen Prinzessin entsprach, ist nicht bekannt. Doch selbst wenn sie diese Sonate niemals selber spielte, können wir ihr dafür dankbar sein, dass sie Mozart zu ihrer Komposition anregte.

* * *

Mozarts Klaviersonaten sind allesamt dreisätzige Werke, die jedoch keinerlei Gleichförmigkeit aufweisen. Es gibt keinen »Bauplan«, an dem sich der Komponist bei ihrer Zusammenstellung orientierte. Einer schematischen Vorgehensweise kommt er noch bei der Anwendung der missverständlich so genannten »Sonatenform« am nächsten. Sie lässt sich bei allen ersten Sätzen – bis auf eine Ausnahme – nachweisen sowie bei einer Reihe von Folgesätzen, genauer gesagt, bei acht langsamen Sätzen und sechs Finali. Die Sonatenform ist weniger ein Schema als vielmehr eine Denkweise, die jener Zeit eigentümlich war: Ihr Wesen besteht aus einem Gleichgewicht zwischen Tonart und thematischem Material, in dem die sprengende bzw. dissonante Wirkung der Vorstellung einer ganzen Reihe von Gedanken in einer anderen Tonart dadurch ausgeglichen wird, dass sie erneut in der Grundtonart erklingen. So wird das Gefühl vermittelt, dass letztlich jeder Widerspruch aufgehoben werden kann. In seinen Klaviersonaten beginnt Mozart den zweiten Teil des Satzes, den sogenannten »Durchführungsteil«, in der Regel mit der Wiederholung des Eröffnungsmaterials oder einer Version desselben Materials in einer neuen Tonart,

sehr oft in der Moll-Variante. Doch bei mehreren Sonaten – etwa bei den beiden letzten der ersten Gruppe und bei drei der beiden nächsten Gruppen – sorgt er für eine elegante Ablenkung, indem er an dieser Stelle neues Material einführt (was er oft auch in seiner Kammermusik und seinen Symphonien tut). Das Beethovensche Konzept der entschlossenen Ausgestaltung der Durchführung musste erst noch entwickelt werden, während Mozart – zumindest bis in die letzten Jahre seines Lebens hinein – eher bestrebt war, ein elegant proportioniertes und im Hinblick auf die Harmonie logisches Ganzes zu schaffen. Einige der Sätze des Sonatentyps weichen von dem vertrauten Muster ab: Bei KV 282 enthält der einzige langsame Eröffnungssatz (abgesehen von dem nichtsonatischen Satz, der KV 331 einleitet) keine Reprise des Eröffnungsthemas, während in dem von KV 311 das Eröffnungsmaterial erst ganz am Ende des Satzes wieder auftaucht, eine »umgekehrte Reprise« – ein effektvoller rhetorischer Kunstgriff, der bei jener Gruppe von Komponisten sehr beliebt war, die in Mannheim wirkten, wo auch diese Sonate entstand.

Sätze in Sonatenform herrschen in der frühesten Gruppe vor: Von den 18 Sätzen der ersten sechs Sonaten sind 13 – einschließlich aller drei Sätze von KV 279, 280 und 283 – vom Sonatentyp. Was die späteren Werke anbelangt, so hat nur noch KV 332 drei Sonatensätze (wobei der langsame Satz keine Durchführung hat). Eine andere beliebte Form war das Rondo, das oft für das Finale und manchmal auch für langsame Sätze bevorzugt wurde: So orientieren sich etwa alle Finalsätze der letzten Gruppe und drei der langsamen Sätze an der Rondoform. Ihr Hauptmerkmal liegt in der mindestens dreimaligen Wiederkehr des Hauptthemas in der Grundtonart. Mozart benutzte oft eine mit der Sonate zusammenhängende Form des Rondos, in der ein Seitenthema zuerst in einer anderen Tonart und später in der Grundtonart erklingt – zum Beispiel in KV 281, 311, 533 (ein besonders ausgestaltetes Beispiel mit Nebenepisoden) und 576; einfachere Rondoformen erscheinen auch in KV 457 und 545 (je zweimal). Den langsamen Sätzen von

KV 284 und 311 legte Mozart ein ungewöhnliches Schema zugrunde, in dem das Hauptthema, in der Tonika, rondo-ähnlich mit einem Seitenthema abwechselt, das zum ersten Mal in einer neuen Tonart und später (sonatenähnlich) in der Grundtonart erklingt. Das berühmte Finale von KV 331, allgemein als »Rondo alla turca« bekannt, ist eigentlich kein Rondo, und Mozart selbst bezeichnete es auch nicht als solches, obwohl er diesen Begriff ziemlich oft für ein Finale verwendete, und zwar unabhängig davon, ob es in der Rondoform geschrieben war oder nicht.

KV 331 fällt in jeder Hinsicht aus dem Rahmen. Diese Klaviersonate in A-dur ist die einzige, die mit einem Variationensatz beginnt, einem eloquenten Andante grazioso mit sechs Variationen; davon ist eine in Moll, eine (die vorletzte) ein reich ausgeschmücktes Adagio und eine (die letzte) ein schnellerer Satz in einem anderen Rhythmus. Hier handelt es sich also in der Tat um so etwas wie ein Standardschema, das in Mozarts vielen selbständigen Klaviervariationen regelmäßig auftaucht, so auch im dritten Satz von KV 284, einem Gavotte-Thema mit zwölf Variationen (die siebte ist in Moll, die elfte ein kunstvoll ausgeschmücktes Adagio, und die letzte ist in einem anderen, lebhaften Rhythmus gehalten). KV 331 ist eine der beiden einzigen Sonaten (die andere ist KV 282) mit einem Menuett, einer Satzart, die in der Kammer- und Orchestermusik häufiger vorkommt; bei beiden handelt es sich um einfache dreiteilige Sätze, die dem A–B–A-Schema folgen.

Es gibt noch eine Reihe anderer interessanter Details. Uns allen ist bekannt, dass eine Kadenz den Höhepunkt eines Konzertsatzes bildet. Aber auch in seinen Klaviersonaten verwendet Mozart sie in drei Finalsätzen (KV 311, 333, 533). In jedem setzt das Klavier gegen Ende des Satzes mit einer Verzierung und einem Vorhalts-Akkord ein, wie traditionell eine Kadenz beginnt. Dabei spielt das Klavier nicht nur die Rolle des Soloinstruments, sondern zugleich auch die des Orchesters. Da die Kadenzen hier natürlich nicht durch den Einsatz des Orchesters aufgelöst werden

können, behilft sich Mozart in jedem der drei Fälle mit einer entschiedenen, abschlussartig klingenden Rückkehr zum Hauptthema.

In vier von Mozarts Klaviersonaten kommen Sätze vor, die in seiner Originalhandschrift anders aussehen als in der noch zu seinen Lebzeiten erschienenen, gedruckten Fassung. So ist zum Beispiel die Adagio-Variation von KV 284 in der gedruckten Version mit reichen Verzierungen für die rechte Hand und vielen zusätzlichen dynamischen Vortragsbezeichnungen versehen, und an den langsamen Satz von KV 330 schließt sich eine eigene kleine Coda an. Sowohl bei KV 332 als auch bei KV 457 sind in der publizierten Fassung des jeweiligen Adagios die Wiederholungen (die Reprise im Sonatenform-Typ in KV 332 und die Wiederkehr des Rondothemas in KV 457) reich verziert. Mozartforscher haben diese Verzierungen immer mit Misstrauen betrachtet, da sie möglicherweise nicht von Mozart selbst stammten; aber die jüngst erfolgte Auffindung der Originalhandschriften von KV 457 und 475 hat im Wesentlichen bestätigt, was schon lange vermutet wurde – dass nämlich Mozart selbst die Vorlagen für den Liebhaber klarer ausformulierte und die Ausschmückungen und andere Verzierungen so, wie sie ihm für eine Aufführung vorschwebten, ausschrieb. Die Originalhandschrift von KV 457 ist dagegen vollkommen frei von Verzierungen, und das Rondothema kehrt unverändert wieder (tatsächlich schrieb Mozart es auf seine übliche Weise nicht einmal aus, sondern vermerkte nur, an welchen Stellen die Musik zu wiederholen war). Auf zwei zusätzlichen Blättern aber schrieb er verschiedene Ausschmückungen aus; eine davon fand – zweifellos auf Mozarts ausdrückliche Anweisung – Eingang in die bei Artaria veröffentlichte Version. Auch das Autograph der Fantasie weist – besonders hinsichtlich der weniger reichlich ausgestatteten dynamischen Bezeichnungen – Unterschiede zur Druckfassung auf. Was Mozart als Grundlage für seine eigenen Vorträge angemessen war oder was sich als Vorlage im Unterricht eignete, um seine

Schüler in die Kunst der Verzierung oder die Feinheiten von Ausdrucksschattierungen einzuweihen, war nicht für das allgemeine Publikum bestimmt, das mit solchen Passagen nichts anzufangen wusste. In welchem Umfang die Texte ganz allgemein Raum für Ausschmückungen ließen, muss Gegenstand von Vermutungen bleiben. Aber aus dem oben Gesagten lässt sich wohl schließen, dass jede Fassung, die Mozart in Druck gab, ziemlich genau dem entsprach, was er von den Pianisten hören wollte – auch wenn er selbst etwas ganz anderes daraus gemacht hätte. Wie das gewesen wäre, werden wir leider nie erfahren.

(Übersetzung: Sylvia Höfer)

MOZART: LES SONATES POUR PIANO

JEAN-VICTOR HOCQUARD

Nous assistons, depuis une cinquantaine d'années, à la «réhabilitation» de Mozart et à la restitution de son vrai visage. Il fallut éliminer l'image, héritée du XIXe siècle, du «divin petit génie» directement inspiré du Ciel et répandant à profusion des harmonies melliflues... On y substitua la figure d'un musicien capable d'une puissance inouïe de travail et rompu aux plus sévères exigences de son art et, dans l'ordre de la pensée, on découvrit un homme préoccupé des plus graves problèmes, notamment celui de la mort.

Ces vérités historiques furent retrouvées par d'éminents musicologues dans la première moitié de ce siècle: Hermann Abert, Georges de Saint-Foix, Alfred Einstein. Les exécutants suivirent, puissamment secondés par le disque, d'abord dans les domaines de l'opéra et de la musique de chambre, puis dans les concertos et (plus difficilement) dans la musique d'église. Il reste pourtant tout un continent où, malgré la participation des plus grands interprètes (Wanda Landowska, W. Gieseking, E. Fischer, E. Gilels) se perpétue encore dans le grand public le préjugé d'une musique agréable, sans plus: celui des œuvres pour piano (les concertos mis à part). Les sonates, en particulier, paraissent surannées à bon nombre d'amateurs, de sorte qu'il y a là encore tout un travail de rectification et de clarification à effectuer.

Il faut distinguer les œuvres où le piano est associé à d'autres instruments (duos, trios, quatuors, concertos) et dans lesquelles il jouera un rôle capital, à partir de la maturité, pour la clarification du style. En ce qui concerne les œuvres pour piano seul, elles se divisent en trois groupes: les variations, les sonates et les pièces isolées (fantaisies, rondos). Certaines de celles-ci se rattachent cependant au corpus de sonates proprement dites comme la Fantaisie en ut mineur, K. 475.

D'un point de vue structurel, les sonates pour piano de Mozart héritent de Joseph Haydn. Mozart s'est toujours conformé aux schémas formels fixés par Haydn, et en particulier à celui de la forme sonate auquel répond en principe le premier mouvement. En outre ses sonates obéissent au plan en trois mouvements vif – lent – vif également hérité de Haydn, avec cependant des solutions originales: ainsi la Sonate en la majeur, K. 331, s'ouvre sur un mouvement à variations, se poursuit par un menuet (à la place de l'andante ou l'adagio habituels) et se termine par la célèbre *Marche turque*.

Il faut prendre garde, quand il s'agit des sonates pour piano de Mozart, à ne pas les aborder comme les sonates du XIXe siècle. Pour beaucoup de mélomanes, la vraie sonate est celle des Beethoven, des Schubert, des Liszt, tandis que l'art de Mozart, comme celui de Haydn, s'est cantonné dans une musique d'ameublement. Bref, il se serait contenté de la «galanterie» de l'Ancien Régime, tandis que les romantiques ont permis l'émancipation de la «grande» musique. Celle-ci se veut grande en effet par la longueur du morceau, l'intensification de la dynamique et le rapprochement avec la puissance symphonique. Cela est dû, pour une bonne part, aux progrès réalisés dans la facture de l'instrument, le piano «moderne» ayant des possibilités qui manquaient au pianoforte antérieur, en particulier pour l'expressivité demandée à la musique à partir des romantiques. Mais n'oublions pas que le pianoforte, qui était déjà bien implanté en Angleterre dès 1750, avait été créé en réaction contre le clavecin baroque, parce qu'il permettait des diffé-

rences d'intensité (*piano-forte*) selon la force de frappe. Il est donc de la même nature que le piano moderne, de sorte que celui-ci peut fort bien convenir à la musique mozartienne, à condition que l'esprit du XVIIIe siècle soit respecté; il y faut un jeu léger, net, et une parfaite intelligibilité du phrasé. Comme le disait Wanda Landowska, qui jouait si bien Mozart sur un piano moderne, «les œuvres de Mozart sont des sources claires, limpides et enjouées et non pas de basses mares troubles qui paraissent profondes parce qu'on n'en aperçoit pas le fond. La manie de la grandeur, de la largeur et de la profondeur ne sévissait pas encore à cette époque; la puissance ne convient pas à ces œuvres nobles, fines et tendres».

Car c'est dans l'esprit des œuvres que réside la différence entre Mozart et ses successeurs. En quoi consiste leur volonté de «grandeur»? En la proclamation de «messages» à l'humanité ou, plus modestement, en la contagion émotive d'états d'âme livrés en confidence. Chez Mozart on ne trouve ni l'une ni l'autre, parce que cela était contraire à sa nature. «Il chantait pour chanter», on le lui a assez reproché, «il ne voyait dans ses mélodies que matière à musique» (Vincent d'Indy).

Analysant le début de la Sonate K. 332, August Halm reprochait à Mozart de s'en tenir à «un va-et-vient qui n'aboutit à rien, qui n'est l'expression d'aucune force». Cette critique, qui pourrait s'appliquer à toutes ses sonates, est significative de la façon dont on a longtemps abordé la musique pianistique de Mozart. Comme on n'y trouve pas la «force» rhétorique déployée par la musique du XIXe siècle, on la juge inerte et insignifiante, et, pour la flétrir, on la taxe de «galante».

Voilà le grand mot lâché! Voilà l'accusation majeure, qui veut frapper de front l'ensemble des sonates pour piano! Mais qu'entend-on au juste par «musique galante»? Ordinairement on lui donne le sens de musique aimable, superficielle et mondaine, qui parfois donne dans la sensiblerie. Mais de tels jugements de valeur sont tendancieux et n'ont aucune consistance technique. Tenons-nous-en à un point de vue objectif et parlons de style galant. Celui-ci apparaît au

milieu du XVIIIe en réaction contre l'écriture baroque, qui était essentiellement contrapuntique. A partir de 1750, on préféra une présentation successive de différents thèmes, c'est-à-dire qu'on privilégia l'écriture verticale sur l'écriture horizontale: souvent, au-dessus d'une basse d'Alberti qui donnait la couleur harmonique, flottaient d'aimables mélodies. Ce fut en fait une forme transitoire de langage, qui devait engendrer le principe du développement thématique.

On peut diviser les sonates de Mozart en cinq groupes. Le premier groupe de sonates remonte à 1775, époque où le compositeur aurait opéré «sa première capitulation devant l'esprit galant» (Massin). A vrai dire, Mozart ne faisait que suivre l'exemple de son maître Joseph Haydn qui, lui aussi, après une période marquée par le pré-romantisme, donnait alors dans la «galanterie». Déjà en 1773, Mozart avait subi l'influence de Haydn dans le domaine du quatuor, mais là le modèle était encore inaccessible au jeune musicien, tant les Quatuors «du Soleil» sont des chefs-d'œuvre accomplis. Par contre en 1775, quand il s'inspire de Haydn qui venait de publier six sonates pour piano, il surpasse nettement son modèle avec les cinq Sonates K. 279 à 283, auxquelles se rattache la Sonate «Dürnitz», légèrement postérieure. Ceci vient de ce que Mozart, étant lui-même un pianiste virtuose, connaissait à la perfection les ressources de son instrument. Les mouvements lents sont les plus beaux, en particulier l'Adagio en fa du K. 280, où Mozart s'élève à un véritable sommet; c'est une musique de solitude, sans autre sentiment que la réflexion méditative. Il en va de même de l'Andante du K. 283, qui frappe par la pureté du chant. La Sonate «Dürnitz» K. 284, de février 1775, est techniquement la plus parfaite. Elle est en outre plus expansive que les autres, bien que le finale laisse la place aux sentiments intimes dans la variation en mineur (n° 7) et celle *Adagio cantabile* (n° 11).

Second groupe: deux sonates (en ut K. 309 et en ré K. 311) sont écrites en 1777–1778 au cours du voyage qui mène Mozart à Paris. La seconde est précieuse parce qu'elle contient un *Andante con*

espressione qui est une des plus belles pièces pianistiques du Maître. Le refrain du Rondo atteint également une concentration inouïe de poésie. Une troisième sonate, en la mineur (K. 310), composée à Paris en 1778, est non point pathétique comme on la joue trop souvent, mais majestueuse, grave et tonique.

On a longtemps pensé que Mozart avait composé les quatre sonates suivantes, K. 330 à 333, lors de son séjour à Paris en 1778. Des analyses graphologiques ont récemment obligé à les reporter à 1783, donc après l'installation à Vienne en 1781. A vrai dire elles ne contrastent pas sur les précédentes. La plus originale par son style et par sa coupe est la Sonate en la majeur, K. 331, avec sa *Marche turque*, contemporaine de *L'Enlèvement au sérail*. C'est une œuvre charmante, sans grande prétention. Dans la Sonate en fa K. 332, nous voyons Mozart accentuer la prégnance de ses mélodies: dans le premier mouvement, on est saisi par l'irruption soudaine en ré mineur succédant au premier thème, d'une concentration de la plus pure poésie musicale. L'Adagio, lui aussi, nous plonge dans la solitude méditative. Avec le K. 333 nous arrivons à un tournant important dans la production pianistique. Cette œuvre récapitule le passé (l'Allegro est un hommage à Jean-Chrétien Bach), et amorce l'avenir. L'Andante en mi bémol est très chantant tout en témoignant d'une volonté de construire: le contact avec J.-S. Bach porte ses fruits. Mais c'est le finale qui est le plus prémonitoire. Il unit une légèreté de touche à une liberté inouïe: la forme du rondo éclate et les désinvoltures du contrepoint et de l'harmonie sont masquées par le naturel et le *filo*. C'est une œuvre charnière, qui fait déjà partie du quatrième groupe.

Celui-ci est extrêmement disparate. Il va de la tragique Sonate en ut mineur, K. 457, de 1784 à la *Sonate facile* K. 545 de 1788, en passant par l'étrange Sonate en fa majeur, K. 533. La première a été admirée comme étant «presque digne de Beethoven». Qu'il y ait de la véhémence dans ses accents, c'est certain; pourtant on peut refuser d'y trouver l'expression d'une passion amou-

reuse, mais y voir l'énoncé d'une angoisse existentielle qui précède de deux mois l'initiation de Mozart à la Franc-Maçonnerie. Cette sonate sera suivie en 1785 d'une sorte de prélude, la Fantaisie en ut mineur, K. 475. Elle est tourmentée elle aussi, mais l'agitation y est mieux maîtrisée et tend vers la pacification. Le 3 janvier 1788, Mozart inscrit dans son catalogue personnel un chef-d'œuvre: deux mouvements qui, avec la révision du Rondo K. 494 de 1786 comme finale, forment la Sonate en fa majeur, K. 533. Dans l'Allegro, on constate une parfaite assimilation du langage de J.S. Bach; l'Andante est d'une grande profondeur de pensée où se condense l'aspiration angoissée vers l'apaisement. Quant à la *Sonate facile* K. 545, elle a choqué maints mozartiens. Cette pièce fleurit au pied des symphonies monumentales de 1788; or elle marquerait un affligeant retour à la «galanterie»! On excuse le compositeur qui, à des fins alimentaires, avait besoin de rattraper son public... Ce jugement grossier ne tient pas compte d'une chose: c'est qu'il s'agit là – comme dans la *Petite Musique de nuit* de 1787 – d'un classicisme à l'état pur.

Il reste deux sonates pour un cinquième groupe. Elles sont toutes deux de 1789 et manifestent la qualité suprême, qui est celle du dernier Mozart: la transparence. La Sonate en si bémol majeur, K. 570 est, pour A. Einstein, «l'une des œuvres les plus divines de Mozart». C'est en tous cas la plus pure de toutes les sonates. Mais la plus parfaite me semble être la dernière en ré majeur, K. 576. Mozart vient de faire un voyage à Leipzig où il s'est replongé dans la musique du grand Cantor. Jamais contrepoint n'a été aussi acéré et aussi naturel: le finale est à cet égard une pure merveille.

C'est cette limpidité de pur cristal et cette finesse arachnéenne du tissu qui permettent à la lumière intérieure d'irradier sans obstacle, c'est à cette transparence absolue qu'aboutit l'œuvre pianistique de Mozart. Ce processus de «purification» a pu s'effectuer en grande partie à travers les concertos et les sonates pour violon et piano. Mais à présent l'instrument solo suffit à cette irradiation. On peut donc affirmer que Mozart, plus que tout autre, est un pur génie du piano.

Four more exciting releases in ■ **collectors edition** for the Mozart year:



7 CD 00289 477 6253



10 CD 00289 477 6134



7 CD 00289 477 5222



7 CD 00289 477 5214

00289 477 5200 GB6