



harmonia
mundi

Adagios & Fugues

W.A. MOZART after J. S. BACH

Akademie für Alte Musik Berlin

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Adagios & Fugues

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | Prelude & Fugue in D minor K405/4
after J.S. Bach, BWV 877 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 6'03 |
| 2 | Larghetto cantabile in D major & Fugue K405/5
after J.S. Bach, BWV 874 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 4'45 |
| 3 | Adagio & Fugue in A minor
after J.S. Bach, BWV 867 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 5'55 |
| 4 | Allegro in C minor K Anh 44 & Fuga a due Cembali K426 | 4'33 |
| 5 | Adagio cantabile & Fugue in E flat major
after J.S. Bach, BWV 876 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 3'55 |
| 6 | Adagio & Fugue in C minor K546 | 6'32 |
| 7 | Adagio & Fugue in E major K405/3
after J.S. Bach, BWV 878 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 5'08 |
| 8 | Adagio & Fugue in B minor
after J.S. Bach, BWV 849 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 6'08 |
| 9 | Adagio & Fugue in D minor
after J.S. Bach, BWV 849 (<i>The Well-Tempered Clavier, Book I</i>) | 7'28 |

AKADEMIE FÜR ALTE MUSIK BERLIN

Violin I Stephan Mai, Bernhard Forck, Kerstin Erben,
Barbara Halfter

Violin II Dörte Wetzel, Uta Peters, Thomas Graeve
Erik Dorset

Viola Sabine Fehlandt, Anja-Regine Graewel
Annette Geiger

Violoncello Antje Geusen, Barbara Kernig

Double bass Walter Rumer

Oboe Xenia Löffler, Michael Bosch

Bassoon Christian Beuse

Trombone Simen van Mechelen, Ole-Kristian Andersen

Fortepiano Raphael Alpermann, Jörg-Andreas Bötticher

Bach à Vienne à l'époque de Mozart : les adaptations pour cordes des fugues

C'est une opinion encore communément admise qu'il fallut attendre la "redécouverte" de la *Passion selon saint Matthieu* par Félix Mendelssohn-Bartholdy en 1829 pour que la musique de Jean-Sébastien Bach soit tirée de l'oubli dans lequel elle était tombée après 1750. Mais pour significative que fût la démarche de Mendelssohn, il serait erroné de croire qu'elle ait représenté un moment unique et un tournant décisif dans la réception de l'œuvre de Bach. Il est vrai que dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, les œuvres de Bach ne jouaient plus guère de rôle dans la vie musicale – aux oreilles de nombreux mélomanes, elles étaient en effet parfaitement obsolètes et bien trop peu modernes. On ne saurait nier non plus que les interprétations de ses cantates et ses autres compositions pour chœur se faisaient de plus en plus rares, même à Leipzig, et que de plus en plus, on les considérait comme "injouables". Dans les cercles de connaisseurs et de spécialistes, sa musique restait cependant bien vivante, en particulier les œuvres pour clavier et pour orgue.

Un fort bel exemple de cette persistance nous est donné par l'œuvre sur laquelle reposa pour l'essentiel, dans les premières décennies qui suivirent sa mort, la réputation de Bach : le *Clavier bien tempéré*. Dans les années 1780, à Vienne, ce recueil de préludes et fugues pouvait s'enorgueillir d'avoir trouvé un ardent – et célèbre – défenseur en la personne de Wolfgang Amadeus Mozart. C'est par l'intermédiaire du baron Gottfried van Swieten, alors préfet de la Bibliothèque de la Cour, l'ancêtre de l'actuelle bibliothèque nationale autrichienne, que Mozart découvrit Bach. De 1770 à 1777, Swieten avait été ambassadeur à la cour de Prusse à Berlin, où il fut en contact avec la musique de Bach et Haendel. Outre l'amour de la musique baroque, il rapporta à Vienne une collection de manuscrits et d'éditions anciennes et réunit autour de lui un petit groupe de personnes partageant ses goûts, parmi lesquelles se trouvait Mozart. Le 10 avril 1782, celui-ci écrivit à son père : "tous les dimanches à midi, je vais chez le baron van Swieten [sic] – on n'y joue rien d'autre que Händl [sic] et Bach. – et je me constitue une collection de fugues de Bach." Mozart contribua également par ses propres œuvres aux matinées musicales organisées dans les appartements de fonction du baron van Swieten. Plus tard, il fut le directeur musical des "Cavaliers associés", une société regroupant des aristocrates mélomanes (et fortunés), fondée par le baron au milieu des années 1770 et dont l'un des buts était l'interprétation en concert de grandes œuvres chorales. Entre 1788 et 1791, Mozart arrangea pour les concerts des "Cavaliers" divers oratorios de Haendel, en y procédant par exemple à des coupes ou en adaptant l'instrumentation aux moyens disponibles ou au goût du jour.

Mozart adapta pour une distribution comprenant deux violons, un alto et un violoncelle cinq fugues à quatre voix extraites de la seconde partie du *Clavier bien tempéré*, à savoir les fugues en ut mineur (BWV 871), Mi bémol majeur (BWV 876),

Mi majeur (BWV 878), do dièse mineur (BWV 877 ; transposée en ré mineur) et Ré majeur (BWV 874). De toute évidence, ces arrangements, qui figurent dans son propre catalogue d'œuvres sous les numéros K.405, furent réalisés pour les matinées du baron van Swieten, ce qui signifie qu'ils datent probablement de 1782 ou 1783. Une sixième adaptation ne fut redécouverte que dans les années 1960 : il s'agit d'un manuscrit autographe de Mozart présentant un arrangement pour quatuor à cordes de la fugue BWV 891 (en si bémol mineur, transposée ici en ut mineur), qui s'interrompt toutefois au bout de 39 mesures. Ce fragment (sans numéro Köchel dans le catalogue des œuvres) doit être considéré comme étant étroitement lié aux fugues K.405, qu'il était peut-être censé venir compléter pour constituer un cycle de six compositions éventuellement destinées à la publication.

Les premières éditions du *Clavier bien tempéré* ne parurent qu'en 1801, ce qui implique que Mozart dut recourir pour son travail d'adaptateur à des copies manuscrites. Les versions dont il put disposer sont très vraisemblablement d'origine viennoise et ne comprenaient que les fugues, non les préludes qui les accompagnaient chez Bach. Par le passé, on a cherché à expliquer les divergences entre les originaux de Bach et les adaptations de Mozart par des interventions parfaitement conscientes de ce dernier dans le texte original de Bach. Mais il est plus que probable qu'elles doivent bien davantage être imputées aux copies dont il se servit. Mozart s'est sans doute contenté de réécrire la partie de piano pour une distribution de quatuor à cordes.

Une série d'adaptations du même genre – des fugues de Bach pour instruments à cordes, dont les auteurs restent cependant inconnus – doit être mise en rapport avec les pièces K.405. Un recueil de fugues anonyme et portant la date de 1796, conservé à la Bibliothèque nationale autrichienne, semble très proche de celui de Mozart : il contient des adaptations pour quatuor à cordes de cinq des fugues que celui-ci avait également adaptées pour cette distribution (K.405, n°2-5, ainsi que le fragment sans numéro K.), complétées par une adaptation de la fugue pour orgue BWV 548. La particularité de ce manuscrit viennois est que chacune des six fugues est introduite par un mouvement lent original, une sorte de nouveau prélude en somme (de toute évidence, les préludes de Bach n'étaient pas plus connus de cet adaptateur qu'ils ne l'étaient de Mozart). Dans le présent enregistrement, les fugues K.405 n°3-5 sont précédées des "introductions" présentes dans le manuscrit viennois. L'adaptation de la fugue BWV 891 (transposée en si mineur, à la différence du fragment de Mozart) ainsi que l'*Adagio* qui l'introduit, figurent également dans ce manuscrit.

La Bibliothèque nationale autrichienne possède en outre une copie réalisée la même année, par le même copiste, de fugues pour quintette à cordes. Il s'agit d'adaptations de deux fugues à cinq voix de la première partie du *Clavier bien tempéré* – les fugues en ut dièse mineur (BWV 849 ; transposée en ré mineur) et si bémol mineur (BWV 867 ; transposée en la mineur), ainsi que de la fugue pour orgue BWV 546. Elles aussi sont précédées d'introductions lentes, et à l'instar du manuscrit viennois, ce recueil ne contient aucune indication susceptible de nous

renseigner sur l'identité de l'adaptateur. Un recueil similaire, parvenu sous la forme de plusieurs copies datant du XIX^e siècle, comprend quant à lui six fugues dans un arrangement pour violon, alto et violoncelle, précédées d'adagios introductifs. Outre le *Clavier bien tempéré*, ce sont les sonates pour orgue et l'*Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach, ainsi qu'une fugue du fils aîné de Bach, Wilhelm Friedemann, qui ont fait ici l'objet d'adaptations. On a longtemps considéré que Mozart était l'auteur et/ou l'adaptateur de ces trios pour cordes (c'est la raison pour laquelle ces œuvres portent le numéro K.404a). Mais même si l'on estime désormais qu'il n'en est rien, tout laisse à penser que, comme ses adaptations des fugues à quatre et cinq voix des deux manuscrits viennois, elles ont été réalisées pour les matinées du baron van Swieten.

Les adaptations des fugues de Bach ont également incité Mozart à la composition d'œuvres originales conçues dans le même style. L'une des plus impressionnantes est sans nul doute la *Fuga à due Cembali* K.426 datée du 29 décembre 1783. Les conditions de son écriture sont inconnues, Mozart la composa peut-être à des fins pédagogiques ou en vue d'une interprétation chez le baron van Swieten. On a souligné une certaine ressemblance de son thème, particulièrement marquant, avec celui de l'*Offrande musicale* BWV 1079 de Bach, qu'on dit avoir été donné par le roi Frédéric II de Prusse. Mozart a pu avoir connaissance de cette œuvre par l'intermédiaire du baron. Parmi les points communs avec le *thema regium* : la tonalité, mais aussi les contours extérieurs du thème – la sixte ascendante du début, puis la descente progressive jusqu'au retour à la note initiale. Mozart développe son thème avec une très grande rigueur, et cette fugue ne comprend pour ainsi dire pas une mesure de laquelle le début du thème ou sa poursuite seraient absents. Pour ce faire, il recourt aux techniques contrapuntiques les plus ambitieuses : la strette, les entrées en imitation serrée, le renversement du sujet, comme s'il voulait apporter la preuve de sa maîtrise de l'écriture fuguée. L'œuvre fut publiée en 1788 à Vienne. Dans la 6^e édition du catalogue Köchel des œuvres de Mozart (1964), on spéculait encore pour savoir si le fragment d'un *Allegro* pour deux clavecins (K. Anh. 44) retrouvé à Salzbourg pouvait avoir un lien avec la fugue K.426. Cet *Allegro* qui s'interrompt dans le manuscrit autographe au bout de 22 mesures, aurait "très vraisemblablement" été conçu pour servir d'introduction à la fugue. Mais exception faite des similitudes de tonalité et de distribution, aucun élément tangible ne vient à l'appui de cette supposition. On ne sait rien non plus des conditions ni de la date de composition de ce fragment, ni pourquoi il resta inachevé. Dans l'édition facsimilé de l'intégralité des fragments réalisée dans le cadre de la nouvelle édition des œuvres de Mozart (*Neue Mozart-Ausgabe*, 2002), cet *Allegro* est considéré comme ayant été composé en 1785, ce qui semble exclure tout lien avec la *Fugue* K.426. Si nous avons pourtant choisi de combiner ici ces deux pièces, c'est parce que nous ne connaissons pas d'autre composition de Mozart pour deux instruments à clavier en ut mineur qui aurait pu servir de prélude à cette fugue.

Que Mozart n'ait pas pu imaginer sa *Fugue* K.426 sans pièce introductive, l'arrangement qu'il en réalisa lui-même vient en apporter la preuve. Il l'adapta en effet en juin 1788 pour cordes et la fit alors précéder d'un *Adagio*. Il s'agit là de la seule et unique adaptation que Mozart réalisa de ses propres œuvres pour clavier à destination d'un ensemble instrumental de plus grande envergure, et la manière dont il procède la rapproche évidemment du travail effectué à partir des fugues de Bach. L'ensemble composé de l'*Adagio* et de la *Fugue* figure au catalogue des œuvres sous le numéro K.546. L'*Adagio* constitue un digne contrepoids à la fugue monumentale, son pathos non dissimulé se reflète dans le rythme pointé qui domine l'œuvre et qui peut être compris comme une allusion au style majestueux de l'*Ouverture à la française* de l'époque baroque. Sur la base de l'*editio princeps* (Vienne, 1788), qui donne la distribution suivante : 2 *Violini*, *Viola*, *é Violoncello*, la composition K.546 a longtemps été considérée comme une œuvre pour quatuor à cordes. Mais quelques mesures avant la fin, la partie destinée à l'instrument le plus grave se divise en deux parties attribuées respectivement aux violoncelles (*Violoncelli*) et aux contrebasses (*Contra Bassi*). De toute évidence, Mozart n'envisageait donc pas seulement la présence de la contrebasse, puisque le pluriel utilisé dans les deux cas semble indiquer qu'il pensait à une distribution "chorale", destinant l'œuvre à un orchestre à cordes plus qu'à une exécution par un simple quatuor dans une distribution de musique de chambre.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Les choix d'instrumentation

Dans les pièces K.426, K.426a et K.546, nous suivons les indications données par Mozart lui-même. Les autres compositions, qui ont été transmises sous forme de partitions manuscrites (pour quatuor à cordes) laissent ouvertes diverses possibilités de distribution : l'orchestre à cordes, le quatuor à cordes en version de musique de chambre, mais aussi les instruments à vents, seuls ou dans une distribution mixte les associant aux cordes, comme dans la dernière pièce, ont servi de base à la conception dramaturgique du présent CD ; ces diverses options ne suivent aucun principe particulier si ce n'est celui de la faisabilité. Il va de soi que l'intégrité du déroulement contrapuntique des différentes lignes des fugues de J.-S. Bach a été préservée, quelle que soit l'instrumentation.

STEPHAN MAI

Traductions : Elisabeth Rothmund

Bach in Mozart's Vienna: Fugue arrangements for strings

It is still widely believed that it was only Felix Mendelssohn's 'rediscovery' and performance of the *St Matthew Passion* in 1829 that snatched Johann Sebastian Bach and his music from the total oblivion into which they had supposedly fallen after 1750. But, significant as Mendelssohn's exploit undoubtedly was, it does not mark the single, decisive turning point in Bach reception. It is of course true that Bach's works did not play an important role in the musical life of the second half of the eighteenth century; they sounded too old-fashioned and outmoded to the ears of many music lovers for that. And of course his cantatas and other choral works were sung ever more rarely, even in Leipzig, and increasingly considered as 'unperformable'. But in the circles of connoisseurs and specialists his music lived on, especially his keyboard and organ works.

A fine illustration of this is provided by the work on which Bach's fame essentially rested in the early decades after his death, *The Well-Tempered Clavier*. This collection of preludes and fugues for keyboard had a prominent devotee in the Vienna of the 1780s: W. A. Mozart. He had got to know it through Baron Gottfried van Swieten, Prefect of the Imperial Library (now the Österreichische Nationalbibliothek). From 1770 to 1777 Swieten was imperial ambassador at the Prussian court in Berlin, where he came into contact with the music of Bach and Handel. He then brought this love of music of an earlier era back to Vienna, together with a collection of old manuscripts and prints, and regularly gathered a small company of like-minded people around him there – including Mozart. On 10 April 1782 the composer wrote to his father, 'Every Sunday at twelve I go to Baron van Swieten's – and nothing is played there except Handel and Bach. – I'm currently making myself a collection of Bach fugues.' Mozart also contributed works of his own to the musical matinées at Swieten's official residence. Later he became musical director of the *Gesellschaft der Associierten Cavaliere*, a society of aristocratic (and financially well-heeled) music lovers founded by the baron in the mid-1780s to promote performances of large-scale choral works. Mozart adapted several Handel oratorios for the concerts of the Cavaliere between 1788 and 1791, making cuts and adapting the instrumentation to the circumstances and the changed tastes of the time.

Mozart arranged five four-part fugues from Book II of *The Well-Tempered Clavier* for the two violins, viola, and cello, namely the fugues in C minor (BWV 871), E flat major (BWV 876), E major (BWV 878), D sharp minor (BWV 877, transposed to D minor), and D major (BWV 874). In all likelihood, he prepared these arrangements, which are collected under the number 405 in the Köchel catalogue, for Swieten's matinées, and so they probably date from 1782 or 1783. A sixth fugue arrangement was discovered only in the 1960s: a Mozart autograph containing an adaptation for string quartet of BWV 891 (B flat minor, transposed to C minor), which however

breaks off after thirty-nine bars. This torso (*K deest*) should be regarded as closely linked with the Fugues K405 and was perhaps intended to complete them, forming a cycle of six for publication.

Print editions of *The Well-Tempered Clavier* did not appear until 1801, and so Mozart must have used manuscript copies for his work as an arranger. The copies that were available to him are likely to have originated in Vienna and contained only the fugues, but not the associated preludes from Bach's collection. Attempts have been made in the past to justify textual divergences between Bach's originals and the arrangements by claiming they reflect deliberate intervention on Mozart's part. But it is more likely that these can be traced back to the copies he used; he probably did no more than transfer the keyboard texture to the string quartet medium.

We can place in the orbit of K405 a number of similar string arrangements of Bach fugues, whose authors are however unknown. An anonymous collection of fugues in the Österreichische Nationalbibliothek in Vienna, dated 1796, seems to be closely related to Mozart's: it contains quartet arrangements of five of the fugues which he too transcribed for these forces (K405 nos. 2-5 and the arrangement *K deest*), along with an arrangement of the Fugue for organ BWV 548. The special feature of this Vienna manuscript is that each of the six fugues is introduced by a newly composed movement in slow tempo, a prelude, as it were (apparently the original Bach preludes were unknown to this arranger too). In this recording the Fugues K405 nos. 3-5 are preceded by the introductions to the corresponding fugues of the Vienna manuscript. This manuscript also preserves another arrangement of the Fugue BWV 891 (transposed, unlike Mozart's torso, into B minor), complete with Adagio introduction.

The Österreichische Nationalbibliothek also holds a manuscript of fugues for string quintet produced by the same copyist and in the same year. These are arrangements of two five-part fugues from Book I of *The Well-Tempered Clavier*, the fugues in C sharp minor (BWV 849, transposed to D minor) and B flat minor (BWV 867, transposed to A minor), and the Fugue for organ BWV 546. These too include slow introductions and lack any indication of authorship. Another collection of this kind, but which has come down to us only in several nineteenth-century copies, contains six fugues arranged for violin, viola and cello with Adagio introductions. In addition to *The Well-Tempered Clavier*, the models here are J. S. Bach's organ sonatas and *The Art of Fugue*, and a fugue by his eldest son Wilhelm Friedemann. For a long time Mozart was co-opted as the composer and arranger of these movements for string trio (which is why they bear the Köchel number 404a). Although he probably had nothing to do with them, they most likely belong – like the four- and five-part fugues from the two Vienna manuscripts – to the context of van Swieten's matinées.

These arrangements of Bach fugues encouraged Mozart to compose his own pieces of this kind. Among his most impressive compositions in the strict style is the *Fuga à due Cembali* K426, dated 29 December 1783. The stimulus for its composition is

unknown: perhaps Mozart wrote it for teaching purposes, or maybe it was intended for a performance at van Swieten's. Scholars have pointed to a certain resemblance between its distinctive theme and that of Bach's *Musical Offering* BWV 1079, supposedly invented by Frederick II of Prussia, which Mozart could have known through Baron van Swieten. It shares with the 'Thema Regium' not only the same key, but also the external outlines – a leap of a sixth at the beginning, followed by a stepwise descent to the initial note. Mozart treats his subject extremely strictly: there is scarcely a bar in this fugue in which the striking head motif or its continuation are not heard. For this he uses sophisticated contrapuntal techniques such as stretto and inversion of the subject, as if wishing to demonstrate his mastery of fugal composition. The piece was published in Vienna in 1788.

The sixth edition of the Köchel catalogue (1964) still speculates that the fragment of an Allegro for two harpsichords K Anh 44, preserved in Salzburg, might be associated with the Fugue K426. This Allegro, which breaks off in Mozart's autograph after twenty-two bars, is there declared 'very likely' to have been intended as an introduction to the fugue. But there is no valid evidence for this assumption, apart from the similarities in forces and key. Here too the occasion and period of composition remain obscure, just as we have no idea why Mozart did not finish composing the movement. In the facsimile edition of all the fragments published in the *Neue Mozart-Ausgabe* (2002), the Allegro is assigned to 1785. A connection with K426 thus appears to be excluded. If the two pieces are nevertheless combined in this recording, this is simply because we know of no other Mozart work for two keyboard instruments in C minor that could serve as a prelude to this fugue.

That Mozart did not conceive of the Fugue K426 without an introduction is shown by his own arrangement of the work. When he adapted it for strings in June 1788 he preceded it with an Adagio. This is Mozart's only arrangement of one of his own piano works for larger ensemble, and the way he transferred the music from one medium to another is comparable to his treatment of the Bach keyboard fugues. The paired Adagio and Fugue have been admitted to the Köchel catalogue as a separate composition as no.546. The newly composed Adagio forms a worthy counterweight to the monumental Fugue; its overt pathos is reflected in the prevailing dotted rhythm, which may be interpreted as an allusion to the majestic style of the French overture of the Baroque era. On the basis of the first print, issued in Vienna in 1788, which specifies that it is scored for '2 Violini, Viola, é Violoncello', K546 was long regarded as a work for string quartet, with one instrument to a part. But the part for the low string instrument is divided a few bars before the end of the Fugue into 'Violoncelli' and 'Contra Bassi'. Hence not only did Mozart assume the participation of the double bass; the plural for both instruments also indicates that he had in mind performance by multiple instruments, in other words, by a string orchestra.

ANDREAS FRIESENHAGEN

A note on scoring

In K426, K426a, and K546 we follow Mozart's own indications as to scoring. The other study works that have come down to us in manuscript scores (for string quartet) offer scope for instrumentation in different textures: string orchestra, string quartet, wind alone, and a combination of strings and wind, as in the last work on the programme, serve the dramaturgical conception of this CD and follow no particular principle apart from that of feasibility. It goes without saying that the contrapuntal unfolding of the lines in J. S. Bach's fugues was not to be altered for the sake of the instrumentation, for example by redistributing the voices.

STEPHAN MAI

Translations: Charles Johnston

Bach in Mozarts Wien: Fugen-Bearbeitungen für Streicher

Dass erst die „Wiederentdeckung“ und Aufführung der Matthäus-Passion durch Felix Mendelssohn Bartholdy im Jahr 1829 Johann Sebastian Bach und seine Musik dem völligen Vergessen entrissen habe, in das sie nach 1750 gefallen seien, ist eine noch immer weit verbreitete Überzeugung. Aber so bedeutend Mendelssohns Tat auch war, sie markiert nicht den einen, entscheidenden Wendepunkt in der Bach-Rezeption. Natürlich spielten Bachs Werke in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts im Musikleben keine wichtige Rolle, dafür waren sie in den Ohren vieler Musikfreunde zu verpöcht und unmodern. Natürlich wurden seine Kantaten und anderen Chorwerke selbst in Leipzig immer seltener aufgeführt und mehr und mehr für „unspielbar“ gehalten. Aber in den Kreisen der Kenner und Spezialisten lebte seine Musik fort, ganz besonders seine Klavier- und Orgelmusik.

Das zeigt sich recht schön am Beispiel des Werks, auf dem Bachs Ruhm in den ersten Jahrzehnten nach seinem Tod vor allem beruhte, dem „Wohltemperierten Klavier“. Diese Sammlung von Präludien und Fugen für Klavier hatte im Wien der 1780er Jahre einen prominenten Anhänger: W. A. Mozart. Er lernte sie über Baron Gottfried van Swieten kennen, den Präfekten der Hofbibliothek (der heutigen Österreichischen Nationalbibliothek). Swieten war von 1770 bis 1777 kaiserlicher Gesandter am preußischen Hof in Berlin, wo er mit der Musik Bachs und Händels in Berührung kam. Die Liebe zur älteren Musik brachte er nebst einer Sammlung alter Handschriften und Drucke anschließend mit nach Wien und scharte dort auch regelmäßig eine kleine Gesellschaft von Gleichgesinnten um sich – unter ihnen Mozart. Am 10. April 1782 schreibt dieser seinem Vater: „ich gehe alle Sonntage um 12 Uhr zum Baron von Suiten – und da wird nichts gespielt als Händl und Bach. – ich mach mir eben eine Collection von den Bachischen fugen.“ Zu den musikalischen Matineen in Swietens Dienstwohnung steuerte Mozart eigene Arbeiten bei. Später wurde er musikalischer Leiter der Gesellschaft der „Associierten Cavaliere“, einer Mitte der 1780er Jahre von dem Baron gegründeten Vereinigung hochadliger (und finanzkräftiger) Musikliebhaber, die sich die Aufführung großer Chorwerke auf ihre Fahnen geschrieben hatte. Für die Konzerte der „Cavaliere“ richtete Mozart zwischen 1788 und 1791 mehrere Oratorien Händels ein, indem er beispielsweise Kürzungen vornahm und die Instrumentierung den Gegebenheiten und dem gewandelten Zeitgeschmack anpasste.

Aus dem zweiten Teil des „Wohltemperierten Klaviers“ bearbeitete Mozart fünf vierstimmige Fugen für die Besetzung mit zwei Violinen, Viola und Violoncello, nämlich die Fugen in c-Moll (BWV 871), Es-Dur (BWV 876), E-Dur (BWV 878), dis-Moll (BWV 877; nach d-Moll transponiert) und D-Dur (BWV 874). Aller Wahrscheinlichkeit nach fertigte er diese Bearbeitungen, die unter der Nummer 405

ins Köchelverzeichnis aufgenommen wurden, für Swietens Matineen an, also wohl im Laufe der Jahre 1782 oder 1783. Ein sechstes Fugenarrangement wurde erst in den 1960er Jahren entdeckt: ein Autograph Mozarts mit der Einrichtung von BWV 891 (b-Moll, nach c-Moll transponiert) für Streichquartett, die allerdings nach 39 Takten abbricht. Dieser Torso (KV deest) ist in engem Zusammenhang mit den Fugen KV 405 zu sehen und sollte diese vielleicht zu einem Sechserzyklus komplettieren, der sich im Druck hätte veröffentlichen lassen.

Druckausgaben des „Wohltemperierten Klaviers“ erschienen erst 1801, so dass Mozart für seine Arbeit als Bearbeiter auf Abschriften zurückgreifen musste. Die Vorlagen, die ihm zur Verfügung standen, dürften in Wien entstanden sein und enthielten nur die Fugen, nicht aber die zugehörigen Präludien aus Bachs Sammlung. Abweichungen im Notentext zwischen den Bachschen Originalen und den Bearbeitungen hat man früher mit bewusstem Eingreifen Mozarts zu begründen versucht. Wahrscheinlich lassen sie sich aber auf die von ihm benutzten Vorlagen zurückführen. Mehr als eine Übertragung des Klaviersatzes auf die Streichquartett-Besetzung hat Mozart wohl nicht geleistet.

Im Umkreis von KV 405 ist eine Reihe ähnlicher Bearbeitungen Bachscher Fugen für Streicher anzusetzen, deren Urheber allerdings unbekannt sind. Eine anonyme, mit 1796 datierte Fugensammlung in der Österreichischen Nationalbibliothek in Wien scheint derjenigen Mozarts nahe zu stehen: Sie enthält Streichquartett-Bearbeitungen von fünf der Fugen, die auch er für diese Besetzung einrichtete (KV 405, Nr. 2–5, und KV deest), ergänzt um eine Bearbeitung der Orgelfuge BWV 548. Die Besonderheit dieser Wiener Handschrift: Jede der sechs Fugen wird von einem neu komponierten Satz im langsamen Tempo, einem Präludium gewissermaßen, eingeleitet (offenbar waren auch diesem Bearbeiter die originalen Präludien Bachs unbekannt). In der vorliegenden Einspielung werden die Fugen KV 405 Nr. 3–5 mit den Einleitungen zu den entsprechenden Fugen aus der Wiener Handschrift ergänzt. Die Bearbeitung der Fuge BWV 891 (anders als in Mozarts Torso nach h-Moll transponiert) nebst Adagio-Einleitung ist ebenfalls in diesem Manuskript überliefert.

Daneben gibt es in der Wiener Nationalbibliothek eine vom selben Kopisten und im selben Jahr angefertigte Abschrift von Fugen für Streichquintett. Dies sind Bearbeitungen von zwei fünfstimmigen Fugen aus Teil 1 des „Wohltemperierten Klaviers“, der Fugen cis-Moll (BWV 849; nach d-Moll transponiert) und b-Moll (BWV 867; nach a-Moll transponiert), sowie der Orgelfuge BWV 546. Auch sie sind mit langsamen Einleitungen versehen, auch hier fehlt die Autorangabe. Eine weitere Sammlung dieser Art, die nun aber in mehreren Abschriften aus dem 19. Jahrhundert überliefert ist, enthält sechs Fugen in der Bearbeitung für Violine, Viola und Violoncello mit einleitenden Adagio-Sätzen. Hierfür bilden neben dem „Wohltemperierten Klavier“ die Orgelsonaten und die „Kunst der Fuge“ J. S. Bachs sowie eine Fuge des ältesten Bach-Sohns Wilhelm Friedemann die Vorlagen. Lange Zeit wurde Mozart als Komponist und Bearbeiter dieser Streichtriosätze vereinnahmt

(weshalb sie die KV-Nummer 404a tragen). Wenngleich er mit ihnen nichts zu tun haben dürfte, gehören sie doch – wie die vier- und fünfstimmigen Fugen der beiden Wiener Handschriften – mit großer Wahrscheinlichkeit in den Kontext der Matineen van Swietens.

Die Bearbeitungen der Bach-Fugen haben Mozart zur Komposition eigener Stücke dieser Art angeregt. Zu seinen eindrucksvollsten Kompositionen im strengen Stil gehört die mit dem 29. Dezember 1783 datierte „Fuga à due Cembali“ KV 426. Ihr Entstehungsanlass ist unbekannt, vielleicht schrieb Mozart sie für Unterrichtszwecke, vielleicht war sie für eine Aufführung bei van Swieten gedacht. Man hat auf eine gewisse Ähnlichkeit ihres prägnanten Themas mit jenem, angeblich auf Friedrich II. von Preußen zurückgehenden von Bachs „Musikalischem Opfer“ BWV 1079 hingewiesen, das Mozart über den Baron kennengelernt haben könnte. Mit dem „Thema Regium“ hat es nicht nur die Tonart gemein, auch die äußeren Umrisse – Sextaufschwung zu Beginn, dann stufenweises Absinken zum Ausgangston – sind vergleichbar. Mozart führt sein Thema außerordentlich streng durch, kaum ein Takt in dieser Fuge, in dem der markante Themenkopf bzw. seine Fortsetzung nicht erklingen. Dazu bedient er sich anspruchsvoller kontrapunktischer Techniken, etwa Engführung und Umkehrung des Themas, als wolle er seine Beherrschung der Fugenkomposition unter Beweis stellen. Veröffentlicht wurde das Stück 1788 in Wien.

Noch in der sechsten Auflage des Köchelverzeichnisses (1964) wird darüber spekuliert, dass das in Salzburg überlieferte Fragment eines Allegro für zwei Cembali KV Anh. 44 mit der Fuge KV 426 in Verbindung stehen könnte. Dieses Allegro, das in Mozarts Autograph nach 22 Takten abbricht, sei „mit großer Wahrscheinlichkeit“ als Introduction zur Fuge gedacht gewesen. Doch gibt es für diese Vermutung keinen stichhaltigen Beleg, wenn man von den Übereinstimmungen bei Besetzung und Tonart absieht. Entstehungsanlass und -zeitpunkt liegen auch hier im Dunkeln, wie auch offen bleiben muss, warum Mozart den Satz nicht zuende komponierte. In der Faksimile-Edition sämtlicher Fragmente innerhalb der Neuen Mozart-Ausgabe (2002) wird das Allegro dem Jahr 1785 zugeordnet. Eine Verbindung mit KV 426 scheint dadurch ausgeschlossen. Wenn beide Stücke in dieser Aufnahme dennoch kombiniert werden, so deshalb, weil kein anderes Werk Mozarts für zwei Klaviere in c-Moll bekannt ist, das dieser Fuge als Präludium dienen könnte.

Dass Mozart sich die Fuge KV 426 nicht ohne eine Einleitung dachte, zeigt sein eigenes Arrangement der Komposition. Er bearbeitete sie im Juni 1788 für Streicher und stellte ihr bei dieser Gelegenheit ein Adagio voran. Dies ist Mozarts einzige Bearbeitung eines eigenen Klavierwerks für größeres Ensemble, und durch die Art der Übertragung seinem Umgang mit den Bachschen Klavierfugen vergleichbar. Ins Köchelverzeichnis fand das Werkpaar Adagio und Fuge als selbständige Komposition unter der Nummer 546 Eingang. Das neu komponierte Adagio bildet ein würdiges Gegengewicht zur monumentalen Fuge, sein unverhohlenes Pathos

spiegelt sich im vorherrschenden punktierten Rhythmus, der als Anspielung auf den majestätischen Stil der Französischen Ouvertüre des Barockzeitalters verstanden werden kann. Ausgehend vom Erstdruck Wien 1788, in dem als Besetzung „2 Violini, Viola, é Violoncello“ angegeben sind, galt KV 546 lange Zeit als Werk für (solistisch besetztes) Streichquartett. Die Stimme für das tiefe Streichinstrument wird jedoch wenige Takte vor Ende der Fuge aufgeteilt auf „Violoncelli“ und „Contra Bassi“. Mozart ging also nicht nur von der Mitwirkung des Kontrabasses aus, der Plural beider Instrumentenangaben deutet auch an, dass ihm eine chorische Besetzung, also die Ausführung durch ein Streichorchester, vorschwebte.

ANDREAS FRIESENHAGEN

Zur Instrumentierung

In den Werken KV 426, KV 426a und KV 546 folgen wir W. A. Mozarts eigenen Besetzungsangaben. Die anderen partiturnhandschriftlich (im Streichquartettsatz) überlieferten Studienwerke geben der Idee einer Instrumentierung Raum: chorischer Streichersatz, Streichquartettsatz, reiner Bläsersatz und gemischter Streicher-Bläsersatz, wie im zuletzt erklingenden Werk, dienen der dramaturgischen Aufbereitung dieser CD und folgen keinem besonderen Prinzip, höchstens dem der Machbarkeit. Es versteht sich von selbst, dass der kontrapunktische Verlauf der Linien in J. S. Bachs Fugen, einer Instrumentierung zuliebe – zum Beispiel in Form von Stimmenumlegung – nicht angetastet werden durfte.

STEPHAN MAI

Akademie für Alte Musik Berlin - Excerpts from discography

Also available digitally / Également disponible en version digitale

- JOHANN SEBASTIAN BACH
Die Kunst der Fuge
L'Art de la Fugue . The Art of Fugue
CD HMC 902064
- Concertos**
for violin BWV 1052
for two harpsichords BWV 1062
for harpsichord and two recorders BWV 1052
for oboe and violin BWV 1060
CD HMC 901876
- Triple Concerto** BWV 1044
Harpichord Concerto BWV 1052
+ MÜTHEL: **Harpichord Concerto**
Christine Schömsheim, harpsichord
CD HMA 1951740
- Ouvertüren**
Orchestral Suites nos.1-4
2 CD HMG 501578.79
- Brandenburgische Konzerte**
2CD HMG 501634.35
- Friedrich der Grosse**
Music for the Berlin court
GRAUN, NICHELMANN, FRIEDRICH II, C.P.E. BACH
CD HMC 902132



More information on harmoniamundi.com



harmonia mundi s.a.
Mas de Vert, F-13200 Arles © 2014

Direction artistique : Martin Sauer
Prise de son : René Möller - Montage : Wolfgang Schiefermair, Teldex Studio Berlin
© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Page 1 : J. Lange, Mozart au piano, 1789 - Salzbourg, Mozarteum - cliché akg-images / ullstein bild
& J.J. Ihle, portrait de J.S. Bach - Eisenach, maison de J.S. Bach - cliché akg-images
Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMC 902159