



Ludwig Sémerjian

Mozart

Sonates K. 333, K. 282 & K. 330

Ludwig Sémerjian

Piano-forte John Broadwood & Sons 1817



Volume 3

Classique

ACD2 2246

ATMA



Wolfgang Amadeus

Mozart

(1756-1791)

Ludwig Sémerjian

Piano-forte • *Fortepiano* • Hammerflügel
(John Broadwood & Sons, London, 1817)

Sonate en si bémol majeur, K. 333 (Vienne, 1783/84) 26:07

Sonata in B flat major K. 333 (Vienna, 1783/84)

Sonate B-Dur KV 333 (Wien, 1783/84)

- | | |
|-------------------------------|-------|
| 1 Allegro | 10:06 |
| 2 Andante cantabile | 9:38 |
| 3 Rondo : Allegretto grazioso | 6:23 |

Sonate en mi bémol majeur, K. 282 (Salzbourg, 1775) 13:33

Sonata in E flat major K. 282 (Salzburg, 1775)

Sonate Es-Dur KV 282 (Salzburg, 1775)

- | | |
|----------------------------|------|
| 4 Adagio | 6:34 |
| 5 Minuetto I – Minuetto II | 4:05 |
| 6 Allegro | 2:54 |

Sonate en do majeur, K. 330 (Vienne, v. 1782) 19:34

Sonata in C major K. 330 (Vienna, ca. 1782)

Sonate C-Dur KV 330 (Wien, ca. 1782)

- | | |
|---------------------|------|
| 7 Allegro moderato | 5:35 |
| 8 Andante cantabile | 6:37 |
| 9 Allegretto | 7:22 |

De nos jours, l'interprétation de la musique pour piano de Mozart soulève une question inévitable : faut-il utiliser un piano moderne ou un instrument de l'époque du compositeur ? Certes, un piano-forte du XVIII^e siècle reproduit plus fidèlement les sons musicaux de l'époque de Mozart, mais la perfection tonale et mécanique du piano moderne dépasse largement celle des instruments anciens.

L'étude de la musique de Mozart elle-même ne permet guère de répondre à la question. Si le piano-forte viennois a peu changé durant la vie de Mozart, l'écriture mozartienne pour le clavier a par contre évolué énormément. Ses premières œuvres pour piano, avec leurs accords serrés et leur brio quasi orchestral, étaient idéalement adaptées à la brillance cristalline des piano-forte contemporains. Dans ses œuvres plus tardives, toutefois, Mozart a adopté un style plus fluide se caractérisant par une virtuosité expressive et des figures d'esprit totalement pianistiques.

Si l'on ajoute la charge émotive de ses œuvres de maturité, sans parler des orchestres plus imposants qui « accompagnent » l'instrument dans les concer-

tos, on comprend que les idées de Mozart eurent vite frappé contre la puissance limitée des pianos du XVIII^e siècle. On imagine difficilement comment il aurait pu pousser plus loin le style qui a donné des œuvres aussi imposantes que la sonate en *do* mineur K. 457 ou le concerto pour piano K. 503. Mozart lui-même a dû le pressentir, puisque après 1786, sa production pour le piano se raréfia considérablement. Les quelques œuvres éparses qui suivirent, si raffinées soient-elles, ne montrent plus rien du zèle révolutionnaire des années précédentes. Mozart adopta alors une écriture pianistique plus dépouillée dont les textures transparentes rappellent ses premières œuvres, même si elles font preuve d'une nouvelle maturité et d'une grande complexité contrapuntique. Aurait-il vécu plus longtemps que les nouveaux instruments toujours plus puissants auraient pu l'inciter à renouer avec ses grandes visions pianistiques. Malheureusement, il revint aux générations suivantes de pianistes d'adapter le style mozartien aux pianos de leur époque. Par conséquent, notre perception de sa musique a constamment évolué au fil du temps et des progrès de la technologie du piano.

La musique n'est pas prisonnière d'un cadre historique donné. Du moment presque où elle est couchée sur papier, elle commence à se métamorphoser, suivant les goûts nouveaux, les instruments et la technologie. Mozart est le premier des grands compositeurs dont les œuvres pour le piano sont demeurées dans le répertoire depuis le jour de leur composition. Ses œuvres et le piano ont ainsi suivi une évolution commune depuis le début. Chaque nouvel instrument à voir le jour a ouvert de nouvelles possibilités passionnantes dans l'interprétation de la musique de Mozart, laquelle n'appartient pas à un piano en particulier, mais à tous les pianos.

C'est dans cette perspective historique plus large que, pour la présente série d'enregistrements de l'intégrale des sonates de Mozart, nous avons choisi des instruments de plusieurs époques, datant du temps de Mozart jusqu'à aujourd'hui. Nous avons également choisi des pianos provenant de régions différentes afin de refléter les divers styles nationaux de facture de piano qui existaient à diverses époques. Nous espérons ainsi mettre en lumière l'universalité unique de Mozart de même que cette qualité intemporelle qui est la marque de son génie.

En 1817, Thomas Broadwood invita cinq des plus grands virtuoses du piano de Londres — dont Ferdinand Ries, élève de Beethoven — à son atelier pour qu'ils choisissent un instrument qu'il voulait offrir à Beethoven. En juin 1818, le piano retenu — le numéro de production 7362 — quitta Londres et entreprit son long voyage jusqu'à Vienne. L'instrument, qui appartient plus tard à Liszt, se trouve maintenant dans le Musée national de Hongrie à Budapest. Malheureusement, son état ne permet plus d'en jouer.

John Broadwood & Sons étaient les plus importants facteurs de piano anglais de la fin du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. Leurs pianos étaient ceux que connaissaient Muzzio Clementi, Jan Ladislav Dussek et, bien sûr, Haydn lorsque celui-ci se rendait à Londres durant les années 1790. Malheureusement, le voyage à Londres que Mozart projetait ne se réalisa jamais et il ne connut pas le bonheur de jouer sur ces instruments. Les pianos Broadwood possédaient une mécanique plus robuste et un son plus brillant que les pianos viennois — et les pédales étaient actionnées du pied plutôt que du genou.

En 1992, la Beethoven-Haus de Bonn fit l'acquisition d'un piano Broadwood, le numéro 7121. Cela signifie qu'il fut fabriqué

moins de trois mois avant l'instrument donné à Beethoven et qui est identique à celui-ci. Ce piano impeccable, utilisé ici, nous donne une rare occasion d'entendre le son du piano anglais du début du XIX^e siècle.

Ce Broadwood compte trois cordes par note de bout en bout et comprend six octaves à partir du *do grave*. Il comprend deux pédales en bois : la pédale gauche déplace le clavier de manière à ce que les marteaux ne frappent qu'une ou deux cordes, alors que la droite actionne les étouffoirs.

L'aspect le plus caractéristique du mécanisme du Broadwood est son système d'étouffement délibérément imparfait. Lorsqu'une touche est relâchée, le son n'est pas complètement étouffé, de sorte que les harmoniques se fondent dans les notes suivantes. La perte de clarté est compensée par une portée accrue et de suaves sonorités harpées.

Nous savons que Beethoven exécutait fréquemment des œuvres de Mozart en public. Ses célèbres cadences pour le concerto en *ré* mineur de Mozart K. 466, écrites à peu près au moment où il reçut l'instrument de Thomas Broadwood, nous donnent une idée de sa façon de voir la musique pour piano de Mozart. Il n'y fait aucune concession aux normes du XVIII^e siècle. Au contraire, Beethoven donne libre cours aux puissantes sonorités du piano anglais du XIX^e siècle.

L'exécution des œuvres pour piano de Mozart sur un tel instrument aujourd'hui illustre à quel point la perception de sa musique a pu évoluer en quelques années seulement. En 1817, s'il avait vécu, Mozart n'aurait eu que 61 ans.

Sonate en si bémol majeur K. 333 (1783-1784)

À Vienne, durant le printemps de 1784, Mozart a présenté une série de concerts par abonnement qui ont marqué un point tournant dans l'histoire du piano comme instrument de concert. Jusque-là, le domaine du piano se limitait au cadre intime du salon privé. Or, dans ces concerts de 1784, le piano constituait l'attraction principale d'événements offerts à un large auditoire payant. De toute évidence, Mozart devait présenter des œuvres denses et puissantes s'il désirait communiquer les émotions et le drame que le public attendait d'une soirée au théâtre.

C'est pour ces concerts que Mozart composa les concertos pour piano K. 450, 451 et 453 ainsi que la Sonate pour piano en *si* bémol majeur K. 333. Dans ces œuvres magistrales, Mozart invente un nouveau style d'écriture pianistique unissant le raffinement de la musique de chambre à l'éclat dramatique de l'opéra. La sonate K. 333, écrite quelques mois avant les concertos, est peut-être la première dans

laquelle Mozart a pu réaliser cette synthèse. Avec cette œuvre, ses sonates pour piano s'affranchissent des confins du salon et font leur entrée dans l'arène plus vaste de la scène de concert.

Le premier mouvement de la Sonate en *si* bémol majeur est un merveilleux mélange de lyrisme et de virtuosité. L'accompagnement syncopé de Mozart prête au thème *cantabile* d'ouverture un soupçon d'urgence, permettant l'introduction d'un morceau de bravoure qui figurait habituellement beaucoup plus tard dans un mouvement. Ce thème, avec ses motifs d'accompagnement caractéristiques, apportera une force unificatrice non seulement à l'*Allegro*, mais à la sonate dans son ensemble.

Le deuxième mouvement, *Andante cantabile*, s'ouvre sur un air serein. Lorsque la mélodie est répétée avec les ornements, on en saisit nettement les origines dans le thème initial du premier mouvement.

Cette unité thématique se poursuit dans le troisième mouvement. Les premières mesures sont une version épurée de la mélodie principale et de l'accompagnement du premier mouvement. Toutefois, les rapports complexes entre les mouvements n'estompent nullement la sublime extravagance de ce finale enlevé. Les rapports étroits entre cette sonate et les concertos se font maintenant

évidents, car cet *Allegretto grazioso* n'est rien d'autre qu'un rondo de concerto sans orchestre — comprenant même une puissante cadence. Un tel trait d'esprit musical aura sans doute été plus impressionnant encore le soir où Mozart joua la sonate en même temps qu'un concerto en bonne et due forme lors de ces concerts historiques de 1784.

Sonate en mi bémol majeur K. 282 (1775)

La date relativement tardive des premières véritables sonates pour piano de Mozart semble étonnante, si l'on songe à la quantité de musique dans d'autres genres qu'il avait produite avant d'avoir 18 ans. Il faut toutefois se rappeler que, durant une grande partie de son adolescence, Mozart était fort recherché comme compositeur d'*opera seria* en italien. Entre 1770 et 1775, il écrivit cinq grands opéras, dont trois pour le Théâtre ducal de Milan (aujourd'hui mieux connu comme La Scala). C'est seulement après que cette voie lyrique lui fut fermée qu'il se tourna vers le piano. L'alternance entre une carrière de pianiste de concert et celle de compositeur d'opéra fut une constante jusqu'à la fin de sa vie.

Aux environs de 1775, Mozart assembla six sonates pour piano de composition récente et se lança dans sa première

grande tournée comme artiste accompli. Nous voyons dans ces œuvres un jeune compositeur encore fortement marqué par ses deux grands mentors, Johann Christian Bach (1735-1782) et Joseph Haydn (1732-1809).

La sonate en *mi* bémol majeur K. 282, avec son premier mouvement *Adagio*, est particulièrement haydnienne. En fait, le thème principal de ce premier mouvement est emprunté directement aux Douze variations pour clavier de Haydn Hob. XVII/3 (également en *mi* bémol majeur), écrites au début des années 1770. La matière thématique appartient peut-être à Haydn, mais le traitement lyrique et le style tendrement *amoroso* sont du pur Mozart.

Le deuxième mouvement est un menuet rustique qui s'inspire des traditions de danses autrichiennes. De tels éléments folkloriques ou populaires sont fréquents dans la musique de Mozart de cette période. On en trouve d'autres exemples dans ses concertos pour violon et dans les concertos pour piano K. 238 et K. 246.

Le finale est un rapide *Allegro* brillant, à la Joseph Haydn. Ces énergiques mouvements binaires *moto perpetuo* constituaient un ingrédient de base utilisé sa vie durant par Haydn. Mozart s'en éloigna cependant, préférant les nobles rondos qui donnaient plus de liberté à son inspiration mélodique inépuisable.

Sonate en do majeur, K. 330 (v. 1782)

Les trois sonates K. 330 à 332 sont les premières que Mozart a composées après s'être établi à Vienne en 1781. Comme ses concertos pour piano, K. 413 à 415, écrits à peu près à la même époque, ces sonates étaient destinées à plaire au public le plus large possible, et aux professionnels comme aux amateurs. C'est grâce à des œuvres séduisantes comme celles-ci que Mozart a pu se tailler une place sur la scène musicale de Vienne. Contrairement à Beethoven, Mozart souhaitait d'abord charmer son public avant de lui proposer des œuvres plus complexes.

La première de ces sonates, K. 330 en *do* majeur, est une œuvre singulièrement fraîche et spontanée. Le premier mouvement enjoué, avec ses arabesques délicates, le tendre *Andante cantabile* et le joyeux finale communiquent tous un sentiment de liberté et d'improvisation. Comme le flot ininterrompu d'une mélodie, ils semblent la plus simple et la plus naïve des formes. Et pourtant, tous témoignent subtilement des idéaux mozartiens de symétrie et de grâce. Rien ici n'est arbitraire et c'est à la fin seulement que l'on comprend avec quel équilibre délicat tout a été mesuré.

LUDWIG SÉMERJIAN
TRADUCTION : ALAIN CAVENNE

AN INSTRUMENTAL QUESTION

When performing the piano music of Mozart these days, a fundamental question inevitably arises. Should we use a modern piano or an instrument from the time of the composer? Naturally, an 18th-century fortepiano provides a more realistic impression of the musical sounds of Mozart's epoch. But the mechanical and tonal perfection of the modern piano greatly surpasses those of the earlier instruments.

Examining the music of Mozart itself does not necessarily help to provide an answer to the question. While the Viennese fortepiano did not undergo major changes during Mozart's lifetime, his manner of writing for the instrument certainly did. His early piano works, with their closely set chords and orchestrally conceived bravura, were eminently suited to the crystalline brilliance of the contemporary fortepianos. In his later works however, Mozart developed a more fluid style, characterized by a new expressive virtuosity with figurations thoroughly pianistic in

spirit. If we add to this the emotional charge of his mature works, not to mention the larger orchestras which served as "accompaniments" in the concertos, we realize that Mozart's ideas would soon surpass the limits of the 18th century piano's power. It is difficult to imagine how he could have further developed the style that produced such massive works as the Sonata in C minor K. 457 or the Piano Concerto K. 503. Mozart himself must have sensed this, for after 1786 his output for the piano slowed to a trickle. The scattered works that were to follow, fine as they are, exhibit none of the revolutionary zeal of the previous years. Mozart now turned to a leaner pianistic style with transparent textures reminiscent of his earlier works, though with a new maturity and great contrapuntal complexity. Had he lived a while longer, the ever more powerful instruments being built may well have inspired him to revisit his grand pianistic visions. As it happened, it was left to succeeding generations of pianists to adapt

MOZART ON BEETHOVEN'S PIANO

the Mozartian style to the pianos of their day. Accordingly, our perception of his music has been constantly changing through the years in step with the advances in piano technology.

Music is not bound by historical constraints. From almost the moment it is put on paper, it begins to evolve, fusing with changing tastes, instruments and technologies. Mozart was the first great composer whose works for the piano have remained in the repertoire since their composition. His works and the piano have thus shared a common evolution from the very beginning. Every new instrument to come along opened up new and exciting possibilities in the interpretation of his works. Mozart's music does not belong to one particular piano but to all pianos.

It is with this broader historical outlook in mind that for the purposes of the present series of recordings of the complete piano sonatas by Mozart, we chose pianos from several periods ranging from Mozart's time to our own. We also sought pianos originating in different regions to reflect the various national styles of piano building which existed at various times. With this approach we hope to illustrate the unique universality of Mozart's art as well as capture that timeless quality which is the very hallmark of his genius.

In 1817, Thomas Broadwood invited five of London's best known piano virtuosos—including Beethoven's pupil Ferdinand Ries—to his workshop in order to select an instrument he wished to present to Beethoven as a gift. In June of 1818, the chosen piano—production number 7362—left London on its long journey to Vienna. This instrument—later owned by Liszt—is now in the National Museum of Hungary, Budapest. Unfortunately it is in unplayable condition.

John Broadwood & Sons was the foremost English piano manufacturing firm of the late 18th and early 19th centuries. Theirs were the pianos known to Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek, and, of course, to Haydn during his visits to London in the 1790's. Unfortunately, Mozart's planned voyage to England never materialized, and he missed the opportunity to play on these wonderful instruments. Compared to the Viennese pianos, the Broadwood instruments had a heavier action and a more brilliant sound. Also the pedals were operated by the foot rather than the knee.

In 1992, the Beethovenhaus Museum in Bonn acquired a Broadwood piano with the production number 7121. That means it

was built less than three months earlier than Beethoven's instrument and is essentially identical to it. This immaculate piano, used in the present recording, allows us the rare opportunity to experience the sound of the early 19th century English piano.

This Broadwood is triple strung throughout and has a span of six octaves starting at the low C. It has two wooden pedals: the left shifts the keyboard allowing the hammers to strike only one or two strings; the right operates the dampers.

The most individual feature of the Broadwood mechanism is its deliberately imperfect damping system. When a key is released, the dampers do not completely stifle the sound letting its overtones blend with the next notes. What is lost in clarity is made up in greater carrying power and enchanting harplike sonorities.

We know that Beethoven frequently performed Mozart's works in public. His famous cadenzas for Mozart's D minor Piano Concerto K. 466, written around the time he received Thomas Broadwood's instrument, give us an idea of his approach towards Mozart's piano music. There is no concession to 18th-century standards. Beethoven gives free reign to the rugged sonorities of the 19th-century English piano.

Performing Mozart's piano works on such an instrument today demonstrates

how the perception of his music could change in just a few short years. In 1817, Mozart, had he lived, would have been 61 years old.

Sonata in B flat major K. 333 (1783/84)

In Vienna during the spring of 1784, Mozart put on a series of subscription concerts that marked a turning point in the history of the piano as a concert instrument. Until then the domain of the piano was the intimate setting of the private salon. Now in these concerts of 1784 the piano was the main attraction in events designed to attract a large paying audience. Mozart clearly needed to present works of great depth and power in order to communicate the range of emotion and drama the public expected during a grand evening of theatre.

It was for these events that Mozart composed the series of piano concertos K. 450, 451 and 453 as well as the solo Piano Sonata in B flat K. 333. In these great works Mozart invents a new style of piano writing combining the subtleties of chamber music with the dramatic flamboyance of opera. The Sonata K. 333, written a few months before the concertos, is perhaps the first work in which Mozart achieved this synthesis. It is with this work that his piano sonatas finally leave the confines of the drawing room and enter the large arena of the concert stage.

The first movement of the Sonata in B flat major is a beautiful combination of lyricism and virtuosity. Mozart's syncopated accompaniment gives the *cantabile* opening theme a hint of urgency, allowing the introduction of a level of bravura usually reserved for a much later point in a movement. This theme, with its characteristic accompaniment pattern, provides a unifying force not just for the allegro, but for the sonata as a whole.

The second movement, *Andante cantabile*, opens with a serene melody. When this melody is restated in a decorated form, its derivation from the opening theme of the first movement becomes clear.

The third movement continues the pattern of thematic unity. The opening bars are like a purified version of the first movement's melody and its accompaniment. However, these intricate relationships between movements do not in anyway impede the sheer extravagance of this exhilarating finale. The close relationship of this sonata with the piano concertos now becomes obvious, for this *allegretto grazioso* is nothing less than a concerto rondo without orchestra—complete with a powerful *cadenza*. Such a piece of musical wit must have been all the more effective when Mozart performed the sonata alongside a formal concerto during those historic concerts of 1784.

Sonata in E flat major K. 282 (1775)

The relatively late date of Mozart's first formal piano sonatas seems rather surprising when we consider the amount of music he had written in other genres by the time he was eighteen years old. It must be remembered, however, that for the greater part of his teenage years Mozart was in great demand as a composer of Italian *opera seria*. Between 1770 and 1775 he wrote five grand operas, three of which were for the Ducal Theatre in Milan (better known today as La Scala). It was only after this theatrical avenue was closed to him that he turned to the piano. This alternation between a career as a concert pianist and one as a composer of opera was a pattern that persisted throughout Mozart's life.

Around 1775, Mozart assembled six recently composed piano sonatas and embarked on his first tours as a mature artist. In these works we see a young composer still heavily influenced by his two great mentors Johann Christian Bach (1735-1782) and Joseph Haydn (1732-1809).

The Sonata in E flat major, K. 282, with its *Adagio* first movement, is particularly Haydnesque. In fact, the principal theme of this first movement is taken directly from Haydn's set of twelve variations for keyboard, Hob. XVII/3 (also in E flat major),

which were written in the early 1770's. The thematic material may be Haydn's, but its operatic treatment and tender *amoroso* style is pure Mozart.

The second movement is a rustic *menuet* drawing on Austrian dance traditions. Such folk or popular elements were common in Mozart's music of this period. Other examples can be found in his violin concertos and in the piano concertos K.238 and K.246.

The finale is a fast, brilliant *Allegro à la Joseph Haydn*. These energetic, binary, *perpetuum mobile* movements were a staple ingredient of Haydn's throughout his career. Mozart gradually abandoned them in favour of the statelier rondos which provided more scope for his inexhaustible melodic inspiration.

Sonata in C major K. 330 (ca. 1782)

The set of three piano sonatas, K. 330-332, were the first Mozart composed after settling in Vienna in 1781. Like his first Viennese piano concertos, K. 413-415, written around the same time, these sonatas were designed to appeal to the widest possible public, amateurs and professionals alike. It was with beguiling works such as these that Mozart eased himself into the Viennese musical scene. Unlike Beethoven, Mozart first wished to charm

the public before challenging them with more complex compositions.

The first of these three sonatas, K. 330 in C major, is a particularly fresh and spontaneous sounding work. The playful first movement, with its delicate arabesques, the tender *Andante cantabile*, and the joyous finale all convey a sense of freedom and improvisation. Like the continuous flow of a song, they seem the simplest, most naive of forms. Yet all is subtly guided by the Mozartean ideals of symmetry and grace. Nothing is arbitrary and only when it is over does one realize with what a delicate balance everything has been weighed.

LUDWIG SÉMERJIAN

Soll ein Klavierwerk Mozarts heutzutage zur Aufführung gelangen, so entsteht unweigerlich die Frage, ob besser ein modernes Klavier oder ein Instrument aus Mozarts Zeiten zu verwenden sei. Freilich gibt das Fortepiano aus dem 18. Jahrhundert einen getreueren Klang der Mozartschen Epoche wieder; es kann jedoch nicht an die klangliche und mechanische Vollkommenheit eines modernen Klaviers heranreichen.

Eine Antwort in Mozarts Musik zu suchen, ist nicht notwendigerweise hilfreich. Während das Wiener Fortepiano in jener Zeit keine wesentliche Veränderung erfahren hat, hat sich Mozarts Komponierstil beachtlich gewandelt. Seine frühen Klavierwerke mit eng gesetzten Akkorden und orchestral wirkenden Brios waren hervorragend für die kristalline Brillanz der zeitgenössischen Fortepianos geeignet; in seinen späteren Werken entwickelte er jedoch einen fließenderen Stil, der durch eine neue ausdrucksvolle Virtuosität mit typisch pianistischen Figuren geprägt ist.

Denken wir auch an das emotionale Gewicht, das er nun in seinen Werken zum Ausdruck brachte, und an die größer werdenden Orchester in seinen Klavierkonzerten, dann wird uns klar, dass Mozarts Ideen den Rahmen eines Pianofortes des 18. Jahrhunderts bald sprengen würden. So ist schwer vorstellbar, wie er den Stil hätte weiterentwickeln können, der solch wuchtige Werke wie die c-moll-Sonate KV 457 oder das Klavierkonzert KV 503 hervorgebracht hat. Mozart selbst muss das empfunden haben; denn nach 1786 werden seine Klavierkompositionen deutlich seltener. Die vereinzelt Werke, die folgen sollten, zeigen, so schön wie sie sind, wenig von dem revolutionären Drang der vorigen Jahre und sind nun einem Stil aus früherer Zeit mit transparenten Texturen entlehnt - wenngleich in neuer Reife und kontrapunktischer Komplexität. Hätte er etwas länger gelebt, hätten ihn wohl die immer leistungsfähiger werdenden Instrumente angeregt, seine großen pianistischen Visionen wieder aufzugreifen. So war es den nachfolgenden Pianistengenerationen

vorbehalten, den Mozartschen Stil wieder zu entdecken und ihn den neuen Instrumenten gerecht werden zu lassen. Dementsprechend hat sich die Wahrnehmung seiner Musik mit den Fortschritten des Klavierbaus ständig verändert.

Musik ist nicht an historische Begrenzungen gebunden. Fast vom Augenblick ihrer Niederschrift beginnt sie, sich zu entfalten und sich mit wechselnden Vorlieben, Instrumenten und Techniken zu verschmelzen. Mozart war der erste große Klavierkomponist, dessen Werke seit ihrer Entstehung in den Spielplänen verblieben sind. So teilten seine Werke mit dem Klavier von Anfang an eine gemeinsame Entwicklung. Jedes neue Instrument eröffnete eine neue, reizvolle Interpretationsmöglichkeit: Mozarts Musik ist nicht einem bestimmten Klaviertypus, sondern allen Klavieren zugehörig.

Im Sinne dieser Auffassung haben wir für die vorliegende Aufzeichnungsserie aller Klaviersonaten Mozarts, Klaviere aus seinen Zeiten bis zur Gegenwart ausgewählt, und zwar aus verschiedenen Herkunftsländern, um die unterschiedlichen Bauarten zu Gehör zu bringen. Durch diesen Zugang hoffen wir, die einzigartige Universalität und Zeitlosigkeit Mozartscher Kunst einzufangen, die Kennzeichen seines Genius sind.

Thomas Broadwood lud 1817 fünf in London bestens bekannte Klaviervirtuoson – darunter Beethovens Schüler Ferdinand Ries – in seine Werkstatt ein, um mit ihnen ein Instrument auszusuchen, das er Beethoven zu schenken gedachte. Im Juni 1818 begann das ausgewählte Stück – mit der Werkstattnummer 7362 – seine lange Reise von London nach Wien. Dies Instrument – später in Liszts Besitz – befindet sich heute im ungarischen Nationalmuseum in Budapest, leider in unspielbarem Zustand.

John Broadwood & Sons war der führende Klavierhersteller Englands im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert. Die Instrumente waren keinen geringeren als Muzio Clementi, Jan Ladislav Dussek und natürlich Haydn von seinen Londoner Besuchen in den 1790er Jahren her bekannt. Leider ist Mozarts geplante Reise nach England nicht zustande gekommen, so dass sich die Gelegenheit, auf diesem wunderbaren Instrument zu spielen, nicht ergeben hat. Verglichen mit den Wiener Klavieren hat das Broadwood-Instrument eine kräftigere Mechanik und einen brillanteren Klang. Auch waren die Pedale nicht mehr mit den Knien, sondern mit den Füßen zu bedienen.

1992 erwarb das Beethovenhaus in Bonn einen Broadwood-Flügel mit der Werkstattnummer 7121, woraus sich erschließen lässt, dass er weniger als drei Monate vor Beethovens – übrigens baugleichem – Instrument gebaut wurde.

Dieser makellose Flügel, der in der vorliegenden Aufzeichnung erklingt, bietet uns die seltene Gelegenheit, den Klang eines englischen Klaviers des frühen 19. Jahrhunderts zu erleben.

Das Instrument ist gänzlich dreifach besaitet und hat eine Spanne von sechs Oktaven beginnend mit dem tiefen C. Es hat zwei Holzpedale, das linke zum Verschieben der Tastatur, das rechte zum Heben der Dämpfer.

Eine besondere Eigenart der Broadwood-Mechanik ist das beabsichtigt unvollkommene Dämpfungssystem, das nach Loslassen einer Taste die Obertöne mit den nächsten Noten verschmelzen lässt. Was dadurch an Klarheit verloren geht, wird durch eine größere Tragkraft und einen bezaubernd harfenähnlichen Wohlklang wettgemacht.

Bekanntlich hat Beethoven Mozarts Werke oft öffentlich aufgeführt. Seine berühmten Kadenzten zum d-moll-Klavierkonzert, KV 466, die er etwa zur Zeit der Broadwoodschen Schenkung geschrieben hat, geben uns eine Vorstellung seines Zugangs zu Mozarts Klaviermusik. Ohne

Zugeständnisse an Vorbilder des 18. Jahrhunderts lässt er dem unebenen Klangbild des neuen englischen Klaviers freien Lauf.

Durch die gegenwärtige Aufführung Mozartscher Klavierwerke auf einem solchen Instrument lässt sich nachvollziehen, in welch kurzer Zeit sich die Wahrnehmung seiner Musik ändern konnte. 1817 wäre Mozart 61 Jahre alt gewesen.

B-Dur-Sonate, KV 333 (1783/84)

Im Frühjahr 1784 bot Mozart in Wien eine Konzertsérie zur Subskription an, was eine Wende in der Geschichte des Klaviers als Konzertinstrument einleitete. Während zuvor das Klavier in der intimen Atmosphäre der privaten Salons beheimatet war, wurde es nun zur Hauptattraktion vor einer umfangreichen, zahlenden Zuhörerschaft. Mozart musste dazu Werke von beträchtlicher Ausdruckskraft auswählen, um die Breite der Emotionen und der Dramatik zu erreichen, die das Publikum von einem großen Theaterabend erwartete.

Genau für solche Anlässe hat Mozart die Klavierkonzerte KV 450, 451 und 453 komponiert - und ebenso die B-Dur-Sonate, KV 333, für Solo-Klavier. In diesen bedeutenden Werken findet Mozart einen neuen Stil der Klavierliteratur, der die Feinheiten der Kammermusik mit der prachtvollen

Dramatik der Oper vereint. Die einige Monate vor den Klavierkonzerten entstandene B-Dur-Sonate ist vielleicht das erste Stück, in dem Mozart diese Synthese gelingt. Mit diesem Werk verlassen seine Klaviersonaten endgültig die Grenzen des Wohnzimmers und betreten das weite Feld der Konzertbühne.

Der erste Satz ist eine wunderschöne Verschmelzung von Lyrizismen und Virtuosität. Die synkopierte Begleitung des melodiosen Eröffnungsthemas verleiht diesem eine Art Dringlichkeit, die es nahelegt, hier schon ein gewisses Maß an Bravour aufkommen zu lassen, das sonst viel späteren Teilen eines Satzes vorbehalten ist. Dieses Thema mit seinem charakteristischen Begleitmuster erzeugt eine die ganze Sonate einigende Kraft.

Der zweite Satz, *Andante cantabile*, wird mit einer heiteren Melodie eröffnet. Sobald diese Melodie in neugestalteter, ausgeschmückter Form erklingt, wird ihre Herkunft aus dem Eröffnungsthema des ersten Satzes deutlich.

Die thematische Einheit setzt sich im dritten Satz fort. Die ersten Takte sind wie eine von Verzierungen bereinigte Version der Hauptmelodie und Begleitung des ersten Satzes. Die verschiedenartigen Verbindungen zwischen den Sätzen treten jedoch vor der Zügellosigkeit des überschwänglichen Finales zurück, und die

nahe Verwandtschaft der Sonate zu den Klavierkonzerten wird offenkundig; denn nichts weniger als ein Konzert-Rondo ohne Orchester ist dieser Satz, einschließlich einer mächtigen Kadenz. – Solch ein Stück musikalischen Esprits muss besonders wirkungsvoll gewesen sein, wenn Mozart die Sonate mit einem dieser Klavierkonzerte zusammen aufgeführt hat.

Es-Dur-Sonate, KV 282 (1775)

Die relativ späte Entstehungszeit der formgerechten Klaviersonaten muss erstaunen angesichts der beträchtlichen Zahl von Werken anderer Art, die Mozart bis zum Alter von 18 Jahren geschrieben hatte. Indessen muss man wissen, dass er schon in seinen Zehnerjahren ein gefragter Komponist der italienischen *Opera seria* war. Zwischen 1770 und 1775 schrieb er nicht weniger als fünf große Opern, von denen drei für das herzogliche Theater in Mailand (später La Scala) gedacht waren. Erst nachdem ihm der Weg zum Theater verschlossen war, wandte er sich dem Klavier zu. Diese Wechselfolge zwischen der Tätigkeit eines Konzertpianisten und einem Opernkomponisten sollte bis zum Ende seines Lebens währen.

Etwa 1775 stellte Mozart sechs jüngst komponierte Klaviersonaten zusammen und begab sich als bereits reifer Künstler auf

seine erste Tournée. In diesen Werken erkennen wir einen jungen Komponisten, der noch unter starkem Einfluss seiner beiden großen Mentoren steht: Johann Christian Bach (1735-1782) und Josef Haydn (1732-1809).

Die Sonate in Es-Dur, KV 282, erinnert uns mit ihrem langsamen ersten Satz besonders an Haydn. In der Tat ist das Hauptthema Haydns zwölf Variationen für Tasteninstrument, Hob. XVII/3 (ebenfalls in Es-Dur), die in den frühen 1770er Jahren geschrieben waren, unmittelbar entnommen. Das Themenmaterial mag von Haydn sein; die opernhafte Behandlung sowie der zarte *amoroso*-Stil sind jedoch reiner Mozart.

Der zweite Satz ist ein an österreichische Tanztradition anknüpfendes ländliches Menuett - so wie volkstümliche Elemente in Mozarts Musik jener Zeit sehr verbreitet sind. Weitere Beispiele sind in seinen Violinkonzerten und den Klavierkonzerten KV 238 und 246 zu finden.

Das Finale ist ein schnelles funkelndes *Allegro à la* Josef Haydn. Diese energischen, binären Sätze in *perpetuum-mobile*-Art waren ein von Haydn ständig benutztes Gebrauchsmuster, das Mozart jedoch allmählich zugunsten eindrucksvollerer Rondos aufgab, die mehr Raum für seine unerschöpflichen melodischen Eingebungen ließen.

C-Dur-Sonate, KV 330 (ca. 1782)

KV 330 bis 332 waren die ersten Klaviersonaten, die Mozart nach seinem Umzug 1781 nach Wien komponiert hat. So wie die um die gleiche Zeit in Wien entstandenen Klavierkonzerte KV 413 bis 415 waren sie für ein möglichst breites Publikum bestimmt, für Berufene in der Musik wie auch für Liebhaber. Durch solche ansprechenden Werke gelang es Mozart leicht, sich in der Wiener Musikszene beliebt zu machen. Anders als Beethoven trachtete Mozart, seine Zuhörer zunächst zu verzaubern, bevor sie mit schwierigeren Kompositionen herauszufordern.

Die erste dieser drei Sonaten, KV 330 in C-Dur, ist ein besonders frisches, spontan klingendes Werk. Der verspielte erste Satz mit seinen feinen Arabesken, das zarte *Andante cantabile* und das fröhliche Finale vermitteln allesamt den Geist der Freiheit und der Improvisation. In ihren Formen scheinen sie leicht und gänzlich unbefangen wie der fortlaufende Fluss eines Liedes. Dennoch sind sie kunstvoll durch Mozartsche Ideale von Symmetrie, Anmut und Ausgeglichenheit geleitet, deren man am Ende gewahr wird.

LUDWIG SÉMERJIAN
ÜBERSETZUNG: DR. DIETER WICKMANN

Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by / Produktion und Tonmeister: **Johanne Goyette**
Beethoven-Haus Kammermusiksaal, Bonn, Allemagne / Germany / Deutschland, mai 2000 / May 2000 / Mai 2000.
Instrument: John Broadwood & Sons, London, 1817 (Beethoven-Haus, Bonn)
Restauration / Restoration / Restaurierung: **David P. Hunt** (Willingham/Cambridge)
Accord / Tuning / Stimmung: (415 Hz) **Burkhard Zander** (Köln)
Photo: **Dr. Dieter Wickmann**
Adjoints à la production / Production assistants / Assistenten: **Valérie Leclair, Jacques-André Houle**
Conception graphique / Graphic design / Design: **Diane Lagacé**