



Wilhelm Beckmann (1852-1942) Richard-Wagner-Museum,
Tribtschen, Lucerne, Luzern.

Ludwig Sémerjian

Piano Steinway de Richard Wagner 1876 Opus 34304



Mozart

romantique

Sonates K. 570, K. 457 & Fantaisie K. 475

ACD2 2247

ATMA



Wolfgang Amadeus

Mozart

(1756-1791)

Ludwig Sémernian

Piano • Flügel

Steinway & Sons, New York, 1876, Opus 34304

Sonate en si bémol majeur K. 570 (Vienne, 1789)

21:22

Sonata in B flat major K. 570 (Vienna, 1789)

Sonate B-Dur KV 570 (Wien, 1789)

1	Allegro	8:06
2	Adagio	9:23
3	Allegretto	3:53

Fantaisie en do mineur K. 475 (Vienne, 1785)

Fantasy in C minor K. 475 (Vienna, 1785)

Fantaisie c-Moll KV 475 (Wien, 1785)

4	Adagio-Allegro-Andantino-Più allegro-Adagio	14:47
---	---	-------

Sonate en do mineur K. 457 (Vienne, 1784)

22:35

Sonata in C minor K. 457 (Vienna, 1784)

Sonate c-Moll KV 457 (Wien, 1784)

5	Allegro	8:07
6	Adagio	9:39
7	Molto allegro	4:49

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 «accompagnaient» l'instrument dans les concertos, 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.

Pour le grand poète du XIX^e siècle E. T. A. Hoffmann (qui vénérât tant Mozart qu'il changea l'un de ses prénoms pour Amadeus), Mozart a été le premier grand compositeur romantique et cet avis était partagé par la plupart de ses contemporains. De nos jours, les musicologues, en se fondant sur des critères de stylistique formelle, tendent à situer Mozart parmi les classiques, mais au XIX^e siècle, l'on s'intéressait moins à sa maîtrise de la forme sonate qu'à la charge affective de sa musique. Pour peu que nous analysions un moment le sentiment plutôt que la structure, nous voyons en quoi Hoffmann et les romantiques pouvaient avoir raison. À leurs yeux, Mozart était le premier compositeur dont la musique ne cherchait pas uniquement à plaire. L'art avec lequel Mozart s'adressait directement aux émotions de l'auditeur le rangeait nettement dans le camp des romantiques. Plus encore, les romantiques comprirent que la musique de Mozart exprimait déjà les grands idéaux artistiques que tous poursuivaient.

L'un des plus subtils de ces idéaux, et peut-être le plus énigmatique, était l'atteinte d'un état de simplicité idéale en art. Quoique reconnu pour leurs débordements, les véritables romantiques chérissaient la simplicité. Sensibles à la grandeur des choses simples comme la Nature, les airs populaires, les contes pour enfants, ils cherchaient à refléter dans leurs œuvres cette force particulière. Dans sa musique, bien sûr, Mozart incarne parfaitement cette simplicité mythique. Cependant, nous ne devrions pas la chercher dans ses œuvres de jeunesse — à vrai dire, de la musique remarquable composée par un enfant —, mais dans les œuvres éthérées, quasi mystiques, qu'il composa à la fin de sa vie. Pour que cette forme idéalisée de simplicité ait une réelle portée affective (un préalable en toute chose romantique), elle devait être plus qu'uniquement naïve, elle devait évoquer cet élément primordial et très adulte qu'est la nostalgie.

SONATE EN SI BÉMOL MAJEUR K. 570

La simplicité de la sonate pour piano en si bémol K. 570, écrite en 1789, est caractéristique de ce Mozart dernière manière : l'architecture est réduite à sa plus simple expression, les mélodies frisent la naïveté et l'écriture est légère. L'on peut presque entendre la retenue du compositeur. C'est précisément cette simplicité voulue qui rend la sonate et d'autres œuvres de la même période aussi poignantes.

Le premier mouvement est presque entièrement construit sur un thème berceur à trois temps, sans accompagnement. Tout ce qui pourrait brouiller la fluidité de la musique est omis, toute matière superflue écartée. La soudaineté de la modulation qui ouvre la section du développement n'est qu'un autre signe de l'extrême économie de Mozart.

L'*adagio* atteint à des sommets de divine simplicité. À sa manière, ce mouvement est un tour de force, une illustration du pouvoir de la mesure. Voici la force tranquille à laquelle les romantiques aspiraient et à laquelle ils n'atteignirent que si rarement. Mozart amorce même le mouvement sur le cri d'un cor lointain, le plus pur symbole du désir, de la nostalgie romantique.

Le *rondo* final poursuit cet exercice de retenue. À la fois enfantin et sérieux, il annonce directement, dans sa section médiane, la musique de *La Flûte enchantée*, le chef-d'œuvre de Mozart en matière de simplicité idéalisée — l'œuvre qui, eût-il vécu, l'aurait propulsé à la cime du firmament romantique.

Tout en recherchant cette forme divine de simplicité, les romantiques entretenaient des préoccupations plus noires. Ils étaient irrésistiblement attirés dans leur art par tout ce qui était sombre et diabolique. Cet idéal, plus facile d'atteinte, inspira l'esthétique distinctive du mouvement. On le retrouve également dans la musique de Mozart. Les grandes œuvres tragiques comme le *Concerto pour piano en ré mineur*, le *Requiem* et, surtout, ce suprême chef-d'œuvre gothique, l'opéra *Don Giovanni*, furent les compositions les plus estimées de Mozart tout au long du XIX^e siècle. Non seulement les romantiques aimaient-ils ces œuvres, ils leur vouaient un culte, y voyant des sommets de l'art romantique.

Parmi les œuvres pour piano solo de Mozart qui incarnent le mieux les idéaux tragiques du romantisme figurent la grande Fantaisie et la Sonate en *do mineur*. L'idée même de préfacier une sonate déjà complexe par une Fantaisie aussi turbulente et difficile était sans précédent à l'époque de Mozart. En fait, ces deux œuvres, que ce soit séparément ou ensemble, exercèrent sur la génération suivante de compositeurs un effet plus marqué que sur ses propres contemporains. L'influence sur Beethoven fut particulièrement marquée : chacune de ses premières œuvres pour piano en *do mineur* (les sonates op. 10 et op. 13 ainsi que le troisième Concerto pour piano) rend hommage au modèle de Mozart.

Mozart composa d'abord la sonate en 1784, mais lorsqu'il la présenta un an plus tard à ses éditeurs, il décida d'y ajouter une récente Fantaisie écrite dans le même ton, comme prélude à l'œuvre plus vaste. Les deux œuvres ont été publiées ensemble en 1785 par la maison Artaria et depuis, elles sont devenues inséparables. Mozart désirait-il que la Fantaisie soit jouée avant la sonate ? Nous l'ignorons, mais la Fantaisie donne certainement plus de poids à la sonate, approfondissant son effet dramatique à la manière d'un long récitatif dans une scène d'opéra. Les deux œuvres ont en commun d'importantes caractéristiques thématiques.

La Fantaisie est d'abord et avant tout un morceau de franche virtuosité. Mozart la divise en six sections distinctes mais continues, chacune dans un ton et un tempo différents, ce qui donne à l'œuvre un air d'improvisation libre. De même, l'absence des polarités harmoniques habituelles (*sol* majeur et *mi* bémol majeur ne jouent que des rôles discrets dans la Fantaisie) ainsi que le rappel dramatique des premières mesures à la fin lui confèrent son cachet résolument romantique.

La Fantaisie commence par un long *adagio* contemplatif en *do mineur*, lequel se transporte lentement au distant *ré* majeur. Après une section également lente et chantante dans le nouveau ton vient un *allegro* tumultueux de pur éclat mécanique. Au milieu des *tremellandi* chatoyants et des accords brusques se trouve un court passage lyrique en *fa* majeur qui rappelle des parties du dernier mouvement de la sonate. Vient ensuite une accalmie, un pastoral *andantino* en *si* bémol où Mozart exploite les différents registres du piano. Une diminution de la tension au milieu d'un morceau était un tour proprement romantique; dans une sonate classique, cela aurait normalement constitué le moment de la plus grande instabilité harmonique — et c'est pourquoi Mozart a appelé son œuvre une *Fantaisie*. Le calme est vite interrompu par une deuxième section encore plus impressionnante de pyrotechnie pianistique où l'on retrouve dans la main gauche les octaves brisées si caractéristiques chez Mozart. Alors que la violence de la musique atteint son paroxysme, il fait une longue pause dramatique (ce qu'on peut être romantique !) et la matière d'ouverture revient dans le tempo et le ton du début. Davantage une coda qu'une récapitulation, la section finale vient enfin confirmer le ton fondamental avec une cadence magiquement paisible en *do mineur* — la première de toute l'œuvre ! Cette cadence est doublement signifiante : elle sera de nouveau entendue, *fortissimo*, dans la conclusion triomphale du dernier mouvement de la sonate.

La Sonate fait suite à la Fantaisie avec une force explosive. Elle s'ouvre sur une série d'octaves énergiques qui domineront la matière thématique du premier mouvement. Ce mouvement — marqué *Molto allegro* dans la première édition, mais simplement *Allegro* dans le catalogue personnel de Mozart de ses œuvres — gagne progressivement en vigueur. L'énergie accumulée jaillit finalement dans la coda en un flamboiement de doubles octaves en proche imitation de canon. Ayant épuisé ses forces, le mouvement s'éteint doucement en un mystérieux *pianissimo*.

Le mouvement lent est le plus luxuriant des rondos. S'y succèdent des envolées mélodiques, des gammes en cascades et de longues transitions passionnées ramenant au thème principal — lequel est plus richement orné à chaque nouvelle apparition. On reconnaît dans la ravissante section médiane, en *la* bémol majeur, un lien important avec le mouvement lent d'une autre célèbre sonate pour piano en *do mineur*, la *Pathétique* de Beethoven.

Mozart termine sa vaste toile avec un *Finale* dûment tragique. Les romantiques étaient friands des fins tragiques, mais elles n'étaient guère au goût des publics du XVIII^e siècle. Ici, Mozart fait fi des limites de sa société et écrit un finale dont la sombre gravité dépasse même celle du premier mouvement. Les étranges silences répétés, dont la fonction est d'alléger l'architecture, ne viennent qu'ajouter à l'atmosphère agitée. Mozart atteint d'autres limites dans ce mouvement extraordinaire : celles de son instrument. Vers la fin, une grande cadence marquant l'apogée dramatique du mouvement comprend une suite de notes graves martelées en long croisé par la main droite. Mozart avait à l'origine écrit ces notes une octave entière plus bas qu'elles n'apparaissent dans la première édition. Les éditeurs ont jugé bon de «corriger» cette bizarrerie en remontant les notes d'une octave, mais les raisons de Mozart sont évidentes : seules les notes les plus graves de son piano avaient des cordes suffisamment longues et puissantes pour produire la sonorité qu'il désirait dans ce passage. Sur un piano moderne, cela n'est plus nécessaire. Pour une fois, l'intervention des éditeurs d'Artaria se sera montrée visionnaire.

Les manuscrits originaux de Mozart de la Fantaisie et de la Sonate ont été perdus et il existe malheureusement entre les éditions de ces deux grandes œuvres quantité de discordances. Une deuxième impression datant de 1802 s'écarte souvent sensiblement de la première et une copie du XVIII^e siècle du manuscrit (de main inconnue) récemment découverte est venue ajouter une troisième version. À moins que la copie autographe ne soit retrouvée un jour, nous ne connaissons peut-être jamais le fin mot des intentions véritables de Mozart. Pour le présent enregistrement, une synthèse de ces trois sources de l'époque a été utilisée.

Au milieu du XIX^e siècle, il existait autant de façons différentes de fabriquer un piano que l'Europe pouvait compter de pays. Chaque région avait ses propres normes, enracinées depuis des générations dans des traditions familiales qui remontaient presque au début de l'histoire du piano. Le Français Érard avait donné à l'entreprise de son père une orientation particulièrement moderne en inventant le système à double échappement dans les années 1820. À Londres, les facteurs se livraient à mille et une expériences pour améliorer le mécanisme des étouffoirs de leurs instruments. Les Viennois, pour leur part, conservaient la mécanique simple du XVIII^e siècle nommée d'après leur ville, même si les nouveaux marteaux plus lourds la surchargeaient au point de la rendre désuète.

Il revint à un Américain d'origine allemande de mettre de l'ordre dans la fabrication des pianos. Grâce au brillant sens pratique de l'immigrant et sans tradition familiale ou nationale pour le gêner, Henry Steinway (né Heinrich Steinweg) prit la mesure des meilleures vertus des principaux facteurs européens et fonda sa propre maison à New York en 1852. Cependant, Steinway ne se contenta pas de consolider les conceptions du vieux monde : il les améliora sensiblement, cherchant à atteindre à une perfection technique rarement tentée par ses collègues. Il n'utilisa pour les caisses que le bois et des matières premières de la meilleure qualité, il améliora la souplesse du système d'échappement d'Érard, croisa les cordes pour donner plus de puissance à ses instruments et inventa une mécanique originale, très complexe, qui facilitait énormément la levée des gros marteaux, conférant ainsi à ses instruments un toucher plus léger sans nullement sacrifier la puissance. Et surtout, ses pianos étaient de qualité constante. Apposé à un piano, le nom de Steinway devint une garantie de la meilleure facture possible. Ses concurrents ne purent que suivre son exemple. Ses innovations furent une étape importante dans l'universalisation des techniques de construction de pianos qui devait se produire aux premières décennies du XX^e siècle.

Toutefois, un Steinway des années 1860 ou 1870 n'était nullement le piano moderne que nous connaissons aujourd'hui, d'autres importants raffinements de la mécanique étant toujours à venir. L'absence d'étouffoirs dans les octaves supérieures et l'utilisation de fibres naturelles (comme la laine pour revêtir les marteaux) lui donnaient encore un son

caractéristiquement XIX^e siècle, à la fois éclatant et introspectif. Les Steinway de ces années étaient des pianos romantiques conçus pour l'ère romantique — encore plus à leur place dans le cadre intime des salons que dans les vastes salles de concert modernes.

LE STEINWAY DE WAGNER — UN PIANO POUR LE FESTIVAL

À l'été de 1876, un tout nouveau festival de musique vit le jour dans la petite ville bavaroise de Bayreuth. Grâce au soutien de son protecteur, le roi Louis II de Bavière, le compositeur Richard Wagner réalisait enfin son grand rêve de créer un festival entièrement consacré à ses propres œuvres. Pour saluer ce grand événement culturel, la maison Steinway & Sons de New York offrit au célèbre compositeur un splendide piano de concert orné d'une dédicace sous le couvercle. Elle se lisait, en allemand :

*Meilleurs vœux à l'occasion du Festival de Steinway-Hall
à
Richard Wagner
Steinway & Sons New York 1876
Opus 34304.*

L'histoire du Steinway de Wagner depuis son arrivée à Bayreuth est certainement digne des meilleurs mélodrames du compositeur.

Le compositeur accorda fièrement au piano une place d'honneur dans le salon principal de la Villa Wahnfried, sa somptueuse demeure à Bayreuth. Du vivant de Wagner, la villa devint un important point de ralliement de la communauté artistique de Bayreuth. Les amis et collègues du compositeur s'assemblaient régulièrement autour du Steinway pour entendre et discuter ses dernières compositions. Franz Liszt, grand admirateur et beau-père de Wagner, s'installait habituellement au piano.

Après la mort subite de Wagner en 1883, sa veuve Cosima fit mettre le piano sous clé et interdit à quiconque d'en jouer. Elle fit une seule exception à la naissance de son premier petit-fils, permettant que quelques mesures de la *Siegfried-Idyll* soient jouées, comme son mari l'avait fait pour célébrer la naissance de leur propre fils. Après la mort de Cosima en 1930, les invités à la maison Wahnfried purent de nouveau entendre le Steinway.

En 1945, durant une attaque aérienne, une bombe éclata dans le jardin de la villa, détruisant une bonne partie de l'arrière de la maison. Le Steinway, trônant dans le grand salon, fut miraculeusement épargné. À la fin des combats, les troupes d'occupation pénétrèrent dans la demeure abandonnée. L'un des soldats décida de toucher le vieil instrument poussiéreux. Une photographie bien connue montre un soldat américain jouant tranquillement au piano de Wagner au milieu des ruines de la villa. Après la guerre, la famille Wagner restaura la villa Wahnfried et lui rendit son lustre d'antan. La famille en fit sa résidence principale jusqu'au milieu des années 1970; en 1976, la villa et ses trésors devinrent le Musée Richard Wagner.

En 1978, le piano de Wagner fut restauré pour la première fois par Steinway-Hamburg. L'instrument fut de nouveau restauré tout juste avant le présent enregistrement.

Cet enregistrement a été réalisé dans le grand salon de la Villa Wahnfried, la première demeure du piano.



Photo: Richard-Wagner-Museum, Bayreuth

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 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.

THE ROMANTIC MOZART

For the great nineteenth-century poet E. T. A. Hoffmann (who loved Mozart so much that he changed one of his names to Amadeus), Mozart was the first of the great Romantic composers—an opinion shared by most of his contemporaries. Today, based on formal stylistic criteria, scholars usually place Mozart with the Classicists. But in the nineteenth century they were interested more in the emotional content of Mozart's music than his mastery of sonata forms. If, for a moment, we consider sentiment rather than structure, we see that Hoffmann and his fellow Romantics may have had a point. For them Mozart's music did not simply entertain. The way Mozart aimed directly for the emotional nerves of the listener clearly placed him in the Romantic camp. Moreover, they realized that his music already embodied many of the great Romantic artistic ideals they were all striving for.

One of the most subtle of these ideals, and perhaps the most elusive, was to attain a state of total simplicity in one's art. Although famous for their excesses, the Romantics really cherished simplicity. They saw the grandeur in simple things like landscapes, folk melodies and children's fables. They wanted to capture this kind of simplicity in their own works. Mozart's

music, of course, perfectly embodied this simplicity. But we shouldn't look for it in his earliest works (that is, in the remarkable music actually written by a child), but in those ethereal, almost otherworldly works he wrote near the end of his life. Because if this idealized form of simplicity was to have any real emotional force—a prerequisite in all things Romantic—it had to be more than just childlike, it needed the all-important and very adult element of nostalgia.

SONATA IN B FLAT MAJOR K. 570

The simplicity of Mozart's Piano Sonata in B flat major, K. 570, written in 1789, is typical of the composer's late style - the architecture is reduced to the barest essentials, the melodies border on the naïve, and the piano writing is gentle, we can almost feel Mozart holding himself back. It is this wilful simplicity that gives this sonata and other works of this period their particular poignancy. The first movement is built almost entirely on an unaccompanied, gently rocking theme in three-quarter time - anything that might disturb the flow of the music is avoided, all gratuitous material omitted. The abruptness of the modulation which opens the development section is only a measure of Mozart's extreme economy. In the *Adagio* Mozart reaches the heights of divine simplicity. In its own way, this movement is a *tour de force*, a demonstration of the power of restraint. This was the tranquil power the Romantics searched for but only very rarely attained. Mozart even begins the movement with a distant horn call—the quintessential Romantic symbol for longing. The final movement continues the exercise in restraint. Childlike yet utterly mature, at one point in the middle section it directly anticipates the music of *The Magic Flute*, Mozart's masterpiece of idealized simplicity, which, had he lived, would have propelled him to Romantic superstardom.

FANTASY AND SONATA IN C MINOR K. 475/457

Aside from searching for a divine form of simplicity, the Romantics also had gloomier preoccupations. They were uncontrollably drawn to all that was dark and demonic in art. This was a more easily attained ideal and became the trademark aesthetic of their movement. And this ideal, too, was to be found in the music of Mozart. Great tragic works like the *Piano Concerto* in D minor, the *Requiem*, and above all, that supreme gothic masterpiece the opera *Don Giovanni* were the most popular of Mozart's compositions throughout the nineteenth century. The Romantics not only loved these works, they venerated them, hailing them as highpoints of Romantic art. Among Mozart's works for solo piano it is the great Fantasy and Sonata in C minor that best embodies the tragic ideals of the Romantic era. The very idea of prefacing an already highly complex Sonata with such a turbulent and difficult Fantasy was already unprecedented in Mozart's time. In fact, these two works, separately and together, had a greater impact on future generations of composers than on Mozart's own contemporaries. The influence on Beethoven was particularly strong, all of his early piano works in C minor (the Sonatas Op. 10 and Op. 13 and the third piano concerto) pay a certain homage to Mozart's model.

Mozart wrote his C minor Sonata in 1784. When he was ready to submit the work for publication a year later, however, he decided to add a freshly composed *Fantasia*, in the same key, as a prelude to the larger work. The two pieces were published together in 1785 by the firm Artaria and they have been practically inseparable ever since. Was it Mozart's intention that the Fantasy always precede the Sonata in performance? We cannot be sure. But the Fantasy does give the Sonata greater weight, deepening its dramatic impact much like the long declamatory introduction in an operatic *Scena*. It should be mentioned that the two works also share important thematic characteristics.

The Fantasy is, first and foremost, a work of frank virtuoso display. Structurally, it is divided into six distinct but continuous sections each in a different key and tempo which gives the work an air of an unorganized improvisation. Also, the avoidance of the usual harmonic polarities (G major and E flat major play only a minor role in the work), not to mention the dramatic return of the opening theme at the very end, gives the Fantasy its particularly Romantic appeal. The work begins with a long, contemplative *Adagio* in C minor which slow-

ly travels to the remote key of D major. After an equally slow but singing section in the new key, there comes a stormy *Allegro* of purely mechanical brilliance. Among its shimmering *tremellandi* and brusque chords there is a short, lyrical passage in F major which anticipates part of the Sonata's last movement. The music then settles down with a pastoral *Andantino* in B flat major where Mozart explores the different registers of the piano. (Lowering the harmonic tension toward the middle of a piece was a particularly Romantic procedure; in a Classical Sonata this would usually be the point of greatest harmonic instability—this is why Mozart called the work a Fantasy.) The calm is soon interrupted by a second, even more impressive section of pianistic fireworks featuring Mozart's trademark broken octaves in the left hand. Just as the music is reaching its peak of violence there is a long, dramatic pause (how Romantic can you get) and the opening material of the work, in its original tempo and key, is heard once again. More Coda than Recapitulation, this section will confirm the basic tonality of the work with a C minor cadence of magical tranquillity—the first Tonic cadence of the entire work! This cadence has a double significance: it will be heard again, *fortissimo*, in the triumphant conclusion to the Sonata's last movement.

The Sonata follows the Fantasy with explosive force. It opens with a series of powerful octaves that will dominate the thematic material of the first movement. This movement—marked *Molto allegro* in the first edition but simply *Allegro* in Mozart's personal catalogue of his works—gathers energy as it progresses. The energy is finally unleashed in the Coda with a blaze of double octaves in close canonic imitation. Its force spent, the movement then quietly dies away to a mysterious close, *pianissimo*. The slow movement is the most luxuriant of Rondos. There are soaring melodies, cascading scales, and long, passionate transitions back to a principal theme which is more elaborately decorated with every appearance. The hauntingly beautiful middle section in A flat provides a link to the slow movement of another very romantically inclined Piano Sonata in C minor—Beethoven's *Pathétique*. Mozart completes his vast canvas with a suitably tragic *Finale*. The Romantics loved tragic endings, but eighteenth-century audiences did not care for them. Ignoring society's limitations, Mozart wrote a finale whose grim seriousness even surpasses that of the first movement. Its strange and recurring silences, whose function is to lighten the architecture, end up only adding to the agitated atmosphere. In this extraordinary *Finale* Mozart also seems to surpass the limitations of his piano. Near the end of the movement there is a grand climactic cadence featuring a

series of hammered low notes played with the right hand crossed over the left. Mozart originally scored these notes an octave lower than they appear in the first printed edition. The editors found it necessary to «correct» this awkward stretch by moving it up an octave, but Mozart's reasons are clear enough: only on the very lowest notes of his piano were the strings long and massive enough to produce the type of power he wanted for this passage. On a later piano this is hardly necessary. The people at Artaria were, for once, very forward-looking in their intervention.

Mozart's original manuscripts of the Fantasy and Sonata have been lost. As a result there are some important textural discrepancies among editions of these two great works. A second printing from 1802 often differs significantly from the first, and a recently discovered eighteenth-century copy of the manuscript (in an unknown hand) offers yet another version. Unless Mozart's autograph comes to light one day, we may never know his original intentions in every detail. A combination of all three of these early sources was used for the present recording.

STEINWAY—THE PERFECTION OF THE ROMANTIC PIANO

In mid-nineteenth-century Europe there were as many different ways of building a piano as there were countries on the map. Each region had its own designs, rooted in generations of family tradition going back almost to the beginnings of the piano's history. In the 1820s the Frenchman Érard took his father's company in a particularly modern direction with the invention of the double escapement system. In London, piano makers were still experimenting with their instrument's damping mechanisms and the Viennese for their part stubbornly held on to the simple eighteenth-century action named after their city, even though it was by now hopelessly overtaxed by the new, heavier hammers.

It was left to a German-born American to bring some order to the marketplace. With the brilliant practicality of an outsider and unburdened by family or national traditions, Henry Steinway (or Heinrich Steinweg) took stock of the best qualities of the major European piano makers, and, in 1852, founded his own piano manufacturing company in New York City. Steinway did more than just consolidate old world designs, he vastly improved them. He strived for a mechanical

perfection rarely attempted by his colleagues. He would use only the finest raw materials for his casings; he redesigned Érard's escapement system to function more smoothly; and was one of the first of the great makers to employ crossed strings. Just as importantly, the new and very complex Steinway action greatly facilitated the lifting of large-scale hammers, giving his instruments a lighter, more supple touch without any sacrifice in power. Steinway demanded that every piano that left his workshop be of a consistently high quality so that when the name Steinway was on a piano, buyers could be assured of getting the finest instrument possible every time. His competitors could only follow his example. It was an important step towards the universal standardization of piano building techniques that was to occur in the first decades of the twentieth century. This is not to say that a Steinway piano from the 1860s or 1870s was the same instrument we know today. Major refinements to the action were still to come and the absence of dampers in its higher registers along with the natural fibres used at the time (like wool-lined hammers) gave the early Steinways their typically nineteenth-century sound - ringing but introverted and with great variance of tone in the different registers. They were Romantic pianos designed for a Romantic era— more at home in the intimate confines of a salon than the vast spaces of the modern concert hall.

THE WAGNER STEINWAY—A PIANO FOR THE FESTIVAL

In the summer of 1876 a new music festival was inaugurated in the small Bavarian town of Bayreuth. Richard Wagner, with the backing of his royal patron King Ludwig II of Bavaria, had fulfilled his lifelong dream of establishing a festival wholly dedicated to the performance of his own music. To celebrate this important cultural event, Steinway decided to offer the famous composer a magnificent new concert grand piano with a personal dedication inscribed inside the lid which read, in German:

*Festival greetings from Steinway-Hall
to
Richard Wagner
Steinway & Sons New York 1876
Opus 34304*

The story of Wagner's Steinway since its arrival in Bayreuth is certainly worthy of the composer's finest melodramas. The instrument was placed in the main hall of the Villa Wahnfried, the Wagner family's sumptuous residence in Bayreuth. During Wagner's lifetime the Villa Wahnfried was an important meeting place for Bayreuth's artistic community.

Friends and colleagues of the composer would regularly gather there to hear and discuss his most recent compositions. Franz Liszt, a great admirer of Wagner's music as well as the composer's father-in-law, was usually at the piano.

After Wagner's sudden death in 1883, his widow Cosima had the piano locked and refused to allow any one to play on it. An exception was made on the birth of her first grandchild, when a few bars of the *Siegfried Idyll* were played on the instrument just as her husband had done to celebrate the birth of their own son many years earlier. After Cosima's death in 1930, the Steinway could once again be heard entertaining guests at Wahnfried. In 1945, shortly before the end of the war, a bomb landed in the garden of the Villa Wahnfried reducing much of the rear of the building to rubble. The Steinway, stored in the front hall of the house, was miraculously spared. After the fighting ceased, the occupying troops moved into the abandoned Villa and one of the soldiers decided to try out the old instrument. There exists a famous photograph of an American soldier casually playing Wagner's piano amid the ruins of the Villa. After the war, the Wagner family restored the Villa Wahnfried to its former opulence. It continued to be the family's principal residence until the 1970s when the house and its contents were turned into the *Richard Wagner Museum*. In 1978 Wagner's piano was restored for the first time by Steinway-Hamburg. A second restoration was done just prior to the present recording.

This recording was made in the grand hall of the Villa Wahnfried, the piano's original home.

LUDWIG SÉMERJIAN



Photo: Richard-Wagner-Museum, Bayreuth

Soll ein Klavierwerk Mozarts heutzutage zur Aufführung gelangen, so stellt sich unweigerlich die Frage, ob eher ein modernes Klavier oder ein Instrument aus Mozarts Zeiten zu verwenden sei. Freilich gibt das Fortepiano aus dem 18. Jahrhundert einen getreueren Klang der Mozart'schen 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 orchestraler Bravour 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.

Berücksichtigen wir zu dem das emotionale Gewicht, das er nun in seinen Werken zum Ausdruck brachte, und die größer werdenden Orchester in seinen Klavierkonzerten, dann wird uns klar, dass Mozarts Ideen den Rahmen eines Pianofortes des 18. Jahrhunderts wahrscheinlich bald gesprengt hätte. 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 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 Mozart'schen Stil wieder zu entdecken und ihm den neuen Instrumenten gerecht. 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 mit wechselnden Vorlieben, Instrumenten

und Techniken zu verschmelzen. Mozart war der erste große Klavierkomponist, dessen Werke seit ihrer Entstehung auf den Programmen standen. 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 Klavertypus, sondern allen Klavieren zugehörig.

Im Sinne dieser Auffassung haben wir für die vorliegende Einspielungen aller Klaviersonaten Mozarts Klaviere aus mehreren Epochen ausgesucht, angefangen von Mozarts Zeit bis zur Gegenwart, und zwar aus verschiedenen Herkunftsländern, um auch unterschiedlichen Bauarten zu berücksichtigen. Durch diesen Zugang hoffen wir, die einzigartige Universalität und Zeitlosigkeit Mozart'scher Kunst einzufangen, die Kennzeichen seines Genius sind.

MOZART, DER ROMANTIKER

Für den großen Dichter des 19. Jahrhunderts E. T. A. Hoffmann (der Mozart so sehr verehrte, dass er einen seiner Vornamen in Amadeus umwandelte) war Mozart der erste große Komponist der Romantik, und diese Einschätzung wurde auch von den meisten seiner Zeitgenossen geteilt. Heute neigen Wissenschaftler aufgrund formal-stilistischer Kriterien dazu, Mozart den Klassikern zuzuordnen, doch im 19. Jahrhundert sahen sie weniger seine meisterhafte Beherrschung der Sonatenformen als den emotionalen Gehalt seiner Musik. Wenn wir unser Augenmerk auf die Gefühle statt auf die Strukturen richten, sehen wir, dass Hoffmann und seine Gesinnungsgenossen durchaus Recht gehabt haben könnten. In ihren Augen war Mozart der erste Komponist, dessen Musik nicht nur der Unterhaltung diene. Die Art und Weise, in der Mozart direkt das Gefühl des Hörers traf, versetzte ihn eindeutig in das romantische Lager. Darüber hinaus erkannten sie, dass Mozart bereits die großen künstlerischen Ideale der Romantik, nach denen sie alle strebten, verkörperte.

Eines der subtilsten und vielleicht am schwersten fassbaren künstlerischen Ideale war, den Zustand strikter Einfachheit zu erreichen. Trotz ihrer wohlbekannten Übersteigerungen fühlten sich wahre Romantiker der Einfachheit verpflichtet. Sie sahen den Zauber in den einfachen Dingen – wie Landschaften, Volksliedern, Kindermärchen – und wollten diese Art von Einfachheit in ihren Werken einfangen. Diese Ideale kommen in Mozarts Musik perfekt zum Ausdruck. Wir sollten sie jedoch nicht in seinen frühesten Werken suchen (in der eigentlich von einem Kind geschriebenen Musik), sondern in den ätherisch-abgerückten Werken, die er gegen Ende seines Lebens geschrieben hat. Denn: Wenn diese idealisierte Form von Einfachheit wahre Gefühle auslösen sollte (eine Vorbedingung alles Romantischen), hatte sie mehr zu sein als das Nur-Kindliche. Sie brauchte die allumfassende und sehr reife Empfindung der Nostalgie.

SONATE IN B-DUR, KV 570

Die Einfachheit der Klaviersonate in B-Dur, KV 570, aus dem Jahre 1789 ist typisch für Mozarts späten Stil. Die Architektur ist bis auf das Wesentliche bereinigt, die Melodien grenzen an das Naive, der Klaviersatz ist ruhig fließend; man kann fast spüren, wie Mozart sich zurückhält. Es ist gerade die selbst auferlegte Einfachheit, die diesem und den anderen Werken der Zeit ihre Eindringlichkeit verleiht.

Der erste Satz beruht fast ausschließlich auf einem unbegleiteten sanft wiegenden Thema im Dreivierteltakt. Alles, was das Fließen der Musik stören würde, wird vermieden, alles Unnötige beiseite gelassen. Die jähe Modulation, die die Durchführung einleitet, ist nur ein Zeichen von Mozarts sparsamem Einsatz seiner Mittel.

Das *Adagio* erreicht die Höhen göttlicher Schlichtheit. Auf seine Weise ist dieser Satz jedoch ein Bravourstück, eine Demonstration gezügelter Kraft – jene verhaltene Kraft der Einfachheit, die die Romantiker anstrebten und doch so selten erreichten. Mozart begann diesen Satz sogar mit dem fernen Ruf des Horns, dem Inbegriff romantischer Sehnsuchtsymbole.

Der Finalsatz ist ebenfalls von Zurückhaltung geprägt. Kindlich und doch von äußerster Reife, nimmt er im Mittelstück *Die Zauberflöte* vorweg, Mozarts Meisterwerk der idealisierten Einfachheit – das Werk, das ihn, hätte er länger gelebt, zum Superstar der Romantik befördert hätte.

FANTASIE UND SONATE IN C-MOLL, KV 475/457

Neben dem Streben nach der fast mythischen Form von Einfachheit hatten die Romantiker auch düstere Gedanken. Sie fühlten sich unwiderstehlich zu allem Dunklen und Dämonischen in der Kunst hingezogen. Dieses Ideal war leichter zu erreichen und wurde zum ästhetischen Markenzeichen der Bewegung. Auch dieses Ideal war in Mozarts Musik zu finden. Große tragische Werke wie das Klavierkonzert in d-Moll, das *Requiem* und vor allem das herausragende schauerliche Meisterwerk, die Oper *Don Giovanni*, waren über das ganze 19. Jahrhundert hindurch die beliebtesten Mozart-Kompositionen. Die Romantiker liebten diese Werke nicht nur, sie verehrten sie und priesen sie als Höhepunkt der romantischen Kunst.

Die große Fantasie und Sonate in c-Moll gehören zu jenen Solo-Klavierstücken, die am stärksten die tragischen Ideale der Romantik verkörpern. Zu Mozarts Zeiten war allein die Idee, einer bereits sehr komplexen Sonate eine so turbulente und schwierige Fantasie voranzusetzen, etwas völlig Neues. In der Tat hatten diese beiden Werke, einzeln und zusammen, einen größeren Einfluss auf die zukünftigen Generationen von Komponisten als auf Mozarts Zeitgenossen. (Besonders stark war der Einfluss auf Beethoven; jedes seiner frühen, in c-Moll komponierten Klavierstücke, die Sonaten op. 10 und 13 sowie das 3. Klavierkonzert, erweisen Mozarts Vorbild die Ehre.)

Die Sonate wurde 1784 komponiert; als Mozart ein Jahr später das Werk zur Veröffentlichung einreichte, fügte er die frisch komponierte Fantasie in derselben Tonart als Präludium zum größeren Werk hinzu. Seit ihrer gemeinsamen Veröffentlichung im Jahre 1785 bei der Firma Artaria sind diese beiden Meisterwerke praktisch unzertrennlich. Ob Mozart beabsichtigt hatte, die Fantasie vor der Sonate spielen zu lassen, ist ungewiss. Tatsächlich gibt sie der Sonate größeres Gewicht, indem sie deren dramatische Wirkung vertieft, ganz ähnlich einer langen deklamatorischen Einleitung zu einer Opernszene. Beide Werke weisen auch bedeutende thematische Gemeinsamkeiten auf.

Die Fantasie ist in erster Linie virtuos angelegt. Sie ist in sechs unterschiedliche, doch zusammenhängende Abschnitte unterteilt, ein jeder in anderer Tonart und anderem Tempo, was dem Werk den Anschein einer ungeordneten Improvisation verleiht. Dies gibt der Fantasie, verstärkt durch den Verzicht auf die üblichen harmonischen Polaritäten

(G-Dur und Es-Dur spielen in diesem Werk eine nur untergeordnete Rolle), zusammen mit der dramatischen Wiederkehr der einleitenden Musik am Schluss, eindeutig romantische Züge.

Die Fantasie beginnt mit einem langen, besinnlichen *Adagio* in c-Moll, welches sich langsam zu dem entfernten D-Dur bewegt. Auf einen gleichfalls langsamen, gesanglichen Abschnitt in der neuen Tonart folgt ein stürmisches *Allegro* von rein mechanischer Brillanz. Zwischen den schimmernden *tremoli* und jähren Akkorden erinnert eine kurze lyrische Stelle in F-Dur an Teile aus dem letzten Satz der Sonate. Mit einem pastoralen *Andantino* in B-Dur tritt die Musik dann in eine ruhige Phase ein, in der Mozart die unterschiedlichen Tonlagen des Klaviers erforscht. (Die Spannung in der Mitte eines Stücks zu senken, war eine typisch romantische Gewohnheit, während in einer klassischen Sonate dies normalerweise die Stelle größter harmonischer Instabilität ist. Aus diesem Grund nannte Mozart sein Werk *Fantasia*.) Der Ruhe folgt alsbald ein zweiter, noch eindrucksvollerer Abschnitt pianistischen Feuerwerks mit den für Mozart typischen gebrochenen Oktaven in der linken Hand. Kaum erreicht die Musik den Gipfel ihrer Heftigkeit, tritt eine lange dramatische Pause ein (höchste Romantik!), und das eröffnende Thema mit seinem ursprünglichen Tempo ist wieder zu hören. Erst im Schlussabschnitt, eher Coda als Reprise, wird durch eine zauberhafte Tonika-Kadenz – die erste im ganzen Werk! – die Rückkehr zur Grundtonart c-Moll bestätigt. Die Kadenz hat hier zweifache Bedeutung. Sie wird in *fortissimo* als triumphierender Abschluss des letzten Satzes der Sonate wieder aufgegriffen.

Der Fantasie folgt die Sonate mit explosiver Kraft. Sie beginnt mit einer Reihe energischer Oktaven, die das thematische Material des ersten Satzes beherrschen. Der Satz (der in der ersten Ausgabe mit *Molto Allegro*, aber in Mozarts persönlichem Werkverzeichnis nur mit *Allegro* bezeichnet ist) staut zunehmend Energie auf, die in der Coda als ein Feuerwerk kanongleicher Doppeloktaven entfesselt. Schließlich verklingt der Satz nach verbrauchter Kraft in einem geheimnisvollen, verdichteten *Pianissimo*.

Der langsame Satz ist ein überaus schwelgerisches Rondo. Schwebende Melodien, perlende Tonleitern, lange, leidenschaftliche Übergänge führen zum Hauptthema zurück – welches bei jeder Wiederkehr noch schöner ausgeschmückt ist. Der bezaubernde Mittelabschnitt in As-Dur weist auf den langsamen Satz einer anderen sehr romantisch geprägten Klaviersonate in c-Moll hin – auf Beethovens *Pathétique*.

Mozart vervollständigt dieses große Gemälde mit einem angemessen tragischen *Finale*. Die Romantiker liebten ein tragisches Ende; das entsprach jedoch nicht dem Publikumsgeschmack des 18. Jahrhunderts. Mozart ignorierte gesellschaftliche Begrenzungen und schrieb ein Finale, dessen unerbittlicher Ernst den des ersten Satzes noch übertrifft. Seine seltsamen und wiederkehrenden Pausen, die der Architektur Leichtigkeit verleihen sollen, verdichten nur die angespannte Atmosphäre. Mozart stößt in diesem außergewöhnlichen Satz an eine weitere Grenze – die Grenze seines Klaviers. Gegen Ende gibt es eine große, dramatische Kadenz mit einer Reihe von gehämmerten, tiefen Noten, die mit der rechten Hand über die linke gekreuzt gespielt werden. Ursprünglich hatte Mozart diese Noten eine Oktave tiefer gesetzt als sie in der ersten gedruckten Ausgabe erschienen. Die Herausgeber hielten es für nötig, dieses unschöne Hinüberlehnen durch Heraufsetzen der Noten um eine Oktave zu „korrigieren“. Mozarts Absicht ist jedoch klar: Nur die allertiefsten Töne auf dem Klavier hatten Saiten, die lang und massig genug waren, um jenen kraftvollen Klang zu erzeugen, den er für diese Stelle sich erwünschte, was für ein Klavier späterer Bauart kaum nötig gewesen wäre. Offenbar ist man bei Artaria mit diesem Eingriff sehr vorausschauend gewesen.

Da die Originalmanuskripte der Fantasie und der Sonate verloren gegangen sind, bestehen zwischen den Ausgaben der beiden großen Werke eine Reihe widersprüchlicher Stellen. Eine zweite Druckausgabe aus dem Jahr 1802 unterscheidet sich mehrfach von der ersten, und eine jüngst entdeckte Abschrift aus dem 18. Jahrhundert (unbekannter Handschrift) bietet wiederum eine andere Fassung. Sofern nicht eines Tages die Urschrift auftaucht, werden wir nie Mozarts Absichten im Einzelnen wissen. Der vorliegenden Aufnahme wurden diese drei frühen Quellen in Kombination zugrunde gelegt.

STEINWAY – DAS ROMANTISCHE KLAVIER IN SEINER VOLLENDUNG

Mitte des 19. Jahrhunderts gab es so viele unterschiedliche Klavierbauweisen in Europa wie Länder auf der Landkarte. Jede Region hatte ihre eigene, über lange Familientradition vermittelte, fast bis zu den Anfängen der Klaviergeschichte zurückgehende Bauart. Der Franzose Érard hatte dem Unternehmen seines Vaters eine besonders moderne Ausrichtung gegeben, indem er um 1820 die Repetitionsmechanik erfand. In London wurde intensiv mit Dämpfungsmechaniken experimentiert, während man in Wien an der nach dieser Stadt benannten Mechanik aus dem 18. Jahrhundert festhielt, auch wenn diese den neuen schwereren Hämmern nicht mehr gewachsen war. Einem deutschstämmigen Amerikaner war es vorbehalten, ein wenig Ordnung in den Markt zu bringen. Mit der glänzenden Pragmatik eines Außenseiters und von National- oder Familientraditionen gänzlich unbelastet, erfasste Henry Steinway (Heinrich Steinweg), wo die Stärken der größten europäischen Klavierbauer lagen, und gründete 1852 in New York sein eigenes Unternehmen. Steinway hat jedoch nicht nur die Bauweisen des alten Kontinents miteinander verschmolzen, sondern diese auch erheblich verbessert, indem er eine Perfektion der Mechanik anstrebte wie wenige seiner Kollegen. Er bestand auf der Verwendung der besten Rohstoffe und Hölzer für den Klangkörper, Érards Repetitionsmechanik wurde zwecks flüssigeren Funktionierens überarbeitet, überkreuzte Saiten erlaubten größere Klangfülle; außerdem entwickelte er eine neuartige, sehr komplexe Mechanik, die das Heben großer Hämmer bedeutend erleichterte, was einen leichteren Anschlag ohne Verlust an Klangfülle ermöglichte. Vor allem zeichneten sich seine Klaviere durch Zuverlässigkeit aus: Stand der Name Steinway auf einem Klavier, war man sich stets der höchsten Qualität gewiss. Seine Konkurrenten konnten nur seinem Beispiel folgen. Dies war ein wichtiger Schritt zur allgemeinen Standardisierung der Klavierbautechnik, die im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts stattfinden sollte.

Das will nicht heißen, dass ein Steinway von 1860 oder 1870 das gleiche Instrument ist, das wir heute kennen. Die Mechanik wurde noch weiter verfeinert, und der Einsatz von Naturfasern (wie Filzbeschichtung der Hämmer) sowie das Fehlen von Dämpfern in den höheren Lagen verliehen ihm den typischen Klang des 19. Jahrhunderts. Kräftig, doch introvertiert, waren diese romantischen Klaviere für eine romantische Zeit gedacht – eher für den intimen Rahmen des Salons als für die beträchtlichen Ausmaße des modernen Konzertsaals.

RICHARD WAGNERS STEINWAY – EIN FLÜGEL FÜR DAS FESTSPIEL

Im Sommer 1876, wurden in der kleinen bayerischen Stadt Bayreuth völlig neue Musikfestspiele eröffnet. Dank seines königlichen Mäzens Ludwig II. von Bayern konnte Richard Wagner seinen Lebenstraum verwirklichen: Festspiele zu veranstalten, die allein den Aufführungen seiner Werke gewidmet waren. Zu diesem bedeutenden kulturellen Anlass übersandte Steinway einen herrlichen neuen Konzertflügel, in dessen Tastaturdeckel in feinsten Einlegearbeit mit goldenen Lettern die Widmung geschrieben steht:

*Festgruß aus Steinway-Hall
an
Richard Wagner
Steinway & Sons New York 1876
Opus 34304*

Die Geschichte dieses Steinway-Flügels seit seiner Ankunft in Bayreuth ist sicher den bedeutendsten Musikdramen des Komponisten ebenbürtig. Wagner stellte den Flügel in der Haupthalle der Villa Wahnfried, dem prunkvollen Familienwohnsitz in Bayreuth, zur Schau. Zu Wagners Lebzeiten wurde Wahnfried wichtiger Treffpunkt der Bayreuther Künstlergemeinde. Freunde und Kollegen versammelten sich regelmäßig rund um den Flügel, um Wagners neueste Werke zu hören und zu besprechen. Franz Liszt, großer Bewunderer und Schwiegervater Wagners, saß zumeist am Flügel.



Photo: Richard-Wagner-Museum, Bayreuth

Nach Wagners plötzlichem Tod im Jahr 1883 ließ seine Witwe Cosima den Flügel verschließen und gestattete niemandem, auf ihm zu spielen. Eine Ausnahme wurde bei der Geburt ihres ersten Enkelkinds gemacht, als ein paar Takte des *Siegfried-Idylls* gespielt wurden, so wie es einst ihr Mann zur Feier der Geburt ihres Sohnes getan hatte. Erst nach Cosimas Tod im Jahre 1930 konnte der Steinway wieder zur Unterhaltung der Gäste im Hause Wahnfried erklingen.

1945 fiel bei einem Luftangriff eine Bombe in den Garten der Villa und zerstörte den hinteren Hausteil fast vollständig. Der Flügel, der sich in der vorderen Halle befand, blieb wie durch ein Wunder verschont. Nach Ende der Kampfhandlungen zogen Besatzungstruppen in die verlassene Villa ein. Einer der Soldaten hat offenbar das alte, Instrument ausprobiert: Ein berühmtes Photo zeigt einen amerikanischen Soldaten, der inmitten der Trümmer der Villa unbekümmert auf Wagners Flügel spielt.

Nach dem Krieg ließ wieder herstellen die Wagner-Familie die Villa Wahnfried zu ihrem früheren Glanz. Sie blieb Hauptwohnsitz der Familie, bis sie in den 1970er Jahren mit ihrer Einrichtung in das Richard-Wagner-Museum umgewandelt wurde.

1978 wurde Wagners Flügel von Steinway-Hamburg zum ersten Mal und kurz vor dieser Aufnahme zum zweiten Mal überholt.

Diese Aufnahme fand in der großen Halle der Villa Wahnfried statt, dem angestammten Platz des Flügels.

LUDWIG SÉMERJIAN

ÜBERSETZUNG: BETTINA VOGT

BEARBEITUNG: DR DIETER WICKMANN

Enregistrement et réalisation / Recorded and produced by / Produktion und Tonmeister: **Johanne Goyette**
Mars 2003 / March 2003 / März 2003

Richard Wagner Museum – Haus Wahnfried, Bayreuth

Instrument: **Steinway & Sons**, New York 1876, Opus 34304

Restauration / Restoration / Restaurierung: **Steinway-Hamburg**

Accord / Tuning / Stimmung: 441 Hz **Uwe König**, Steingraeber & Söhne

Montage numérique / Digital editing / Digitalschnitt: **Anne-Marie Sylvestre**

Photos: **Dr Dieter Wickmann**

Responsable du livret / Booklet editor / Redaktion: **Jacques-André Houle**

Conception graphique / Graphic design / Design: **Diane Lagacé**