



Mozart

Sonates K. 281, K. 545 & K. 310

Ludwig Sémerjian

Piano-forte original Anton Walter v. 1790

MoZart

(1756-1791)

Ludwig Sémerjian

Piano-forte • *Fortepiano* • Hammerflügel

Anton Walter, Vienne, fin XVIII^e siècle
Vienna, end of 18th century
Wien, Ende 18. Jahrhundert

Sonate en si bémol majeur K. 281 (Salzburg, v. 1774)

17:51

Sonata in B flat major K. 281 (Salzburg, ca. 1774)

Sonate B-dur KV 281 (Salzburg, um 1774)

1	Allegro	5:54
2	Andante amoroso	7:50
3	Rondeau: Allegro	4:07

Sonate en do majeur K. 545 (Vienne, 1788)

11:18

Sonata in C major K. 545 (Vienna, 1788)

Sonate C-dur KV 545 (Wien, 1788)

4	Allegro	3:59
5	Andante	5:44
6	Rondo	1:35

Sonate en la mineur K. 310 (Paris, 1778)

22:57

Sonata in A minor K. 310 (Paris, 1778)

Sonate a-moll KV 310 (Paris, 1778)

7	Allegro maestoso	10:06
8	Andante cantabile	9:51
9	Presto	3:00

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 éparées 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 nou-

vel 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.

LUDWIG SÉMERJIAN
TRADUCTION : ALAIN CAVENNE

TOUCHER L'HISTOIRE — L'ART DE L'EXÉCUTION SUR DES PIANOS HISTORIQUES

Pour un musicien, il est toujours fascinant de jouer d'un instrument qui est étroitement associé à l'une des grandes figures de l'histoire de la musique. Toucher le clavier sur lequel Mozart lui-même a joué ou entendre le timbre qui caressait son oreille alors qu'il composait, cela est assurément une expérience aussi émouvante qu'inspiratrice. Ce qui est valable pour un musicien d'aujourd'hui ne l'est pas moins pour le public, qui se laisse emporter par un son qu'il croit original.

Mais qu'est-ce que cela signifie, «original» ? Savons-nous vraiment comment Mozart jouait ? Savons-nous comment son instrument sonnait sous ses doigts ? Savons-nous comment sa musique était écoutée ? Ces questions ont été posées à maintes reprises. De toute évidence, la réponse doit être trois fois non.

Le jeu de Mozart s'est éteint pour toujours en 1791. Nos habitudes d'écoute ont depuis été marquées par deux cents ans d'histoire de la musique. Qui plus est, le piano de Mozart, construit en 1782 et qui se trouve maintenant au *Geburtshaus Museum* de Salzbourg, fut — et ce, probablement par Anton Walter lui-même, à la demande de la veuve de Mozart — tellement altéré au cours d'une réfection que le timbre original se perdit à tout jamais. Ces travaux ont en fait été si étendus qu'ils soulèvent des questions fondamentales sur la façon dont Mozart pourrait avoir joué sa propre musique. Par exemple, le piano de Mozart était à l'origine muni non de

genouillères, mais de tirants de registres pour soulever les étouffoirs. Cela signifie qu'il n'était possible de manipuler le registre que pendant des pauses de jeu assez longues. Ce problème fit l'objet d'une controverse dans la littérature scientifique sans que soit trouvée une réponse définitive. Mozart avec ou sans pédales ? Le fait est que Mozart fit souvent transporter son propre piano, muni de tirants de registres, sur les lieux de ses concerts. À maintes occasions cependant, il avait à sa disposition un instrument de Johann Andreas Stein (appartenant à la comtesse de Thoune) dont les étouffoirs pouvaient être commandés par des genouillères sans interrompre la musique. Autrement dit, Mozart fit ce que chaque pianiste fait encore aujourd'hui : il s'adaptait aux circonstances et y accordait son jeu. Cela relativise assurément une illusion à laquelle beaucoup d'amateurs de musique ancienne sont susceptibles de succomber — c'est-à-dire l'impression que ce qu'ils entendent dans un concert est «historiquement fidèle».

La raison des recherches sur la pratique de la musique tient au fait que nos idées des timbres et des sons, marquées par le XIX^e siècle, ne rendent pas justice à la musique d'un Bach ou d'un Mozart. L'étude récente des instruments de musique anciens conservés a donné une nouvelle direction à l'expérience de l'écoute et de l'interprétation de la musique du XVIII^e siècle. Ceux qui ont le mieux mis en pratique ces nouvelles connaissances sont avant tout ceux qui, outre leurs compétences musicologiques, possèdent cette capacité singulière d'enthousiasmer des auditeurs, c'est-à-dire les artistes. Cela ne diminue aucunement l'importance de l'instrument lui-même. Lorsque, comme dans cet enregistrement, le piano a un rapport étroit avec la musique jouée, cela crée un environnement sonore particulièrement riche de signification, qui se communique tant au musicien qu'à l'auditoire, qui les stimule et les inspire. Lorsque toutes ces conditions sont réunies et que le bon musicien est au clavier, chaque disque ou concert procure une expérience inédite et envoûtante, une synthèse de la musique, de l'instrument, du pianiste et du public. Cette expérience a un nom : c'est l'art.

Le piano-forte utilisé dans cet enregistrement fut construit à la toute fin du XVIII^e siècle dans l'atelier du facteur de pianos viennois Anton Gabriel Walter. Walter, né en 1752 dans les environs de Stuttgart, s'était installé à Vienne en 1780, peu avant l'arrivée de Mozart en 1781. À l'époque, la capitale autrichienne était, comme Paris et Londres, l'un des centres de la culture européenne. À mesure que, en raison de la Révolution, la production artistique à Paris se détériorait, la prédominance de Vienne s'affirmait. L'Allemagne, divisée en de nombreux petits États, comptait de nombreuses cours princières où la musique et les arts étaient florissants, mais il y

L'INSTRUMENT

- Piano-forte
- Anton Walter, Vienne, fin XVIII^e siècle.
- Plaquette encadrée de laiton située au-dessus du clavier : «Anton Walter in Wien».
- Étendue : fa¹-fa⁵. Genouillères pour forte et modérateur à languettes de tissu. Longueur 2180 (2194) mm, largeur 984 (1002) mm, hauteur des éclisses 260 mm. Largeur du clavier pour une octave 478 mm. Longueur c² 288 mm. Mécanique viennoise avec attrape-marteau sous forme de tringle. Fond de la caisse et table d'harmonie en bois de conifères (altération des barres ultérieure). Caisse plaquée d'acajou.



manquait encore un public bourgeois amateur d'art suffisamment important et cultivé pour encourager l'innovation et la créativité. Des grands centres du continent, seule Vienne comptait une population d'amateurs de musique et de mécènes suffisante pour attirer trois des plus grands génies de l'histoire de la musique : Haydn, Mozart et Beethoven.

Walter entretenait avec Mozart et Beethoven des relations privilégiées. Mozart acheta un piano à Walter en 1782, un an après son arrivée à Vienne. Pour sa part, Beethoven était à ce point désireux de posséder un piano de Walter que, en 1802, il refusa toutes les offres de facteurs entrepreneurs qui voulaient lui offrir un instrument, préférant plutôt investir son propre argent et acheter un Walter. Il commanda finalement un modèle luxueux, plaqué d'acajou, semblable à notre instrument qui fait maintenant partie de la collection du *Germanisches Nationalmuseum* à Nuremberg.

Ce piano-forte fut acquis par le musée en 1962 de la collection du Dr Dr H.C. Ulrich Rück (1882-1962) de Dresde. Rück, qui venait d'une famille de collectionneurs d'instruments historiques, connaissait bien les pianos Walter, puisqu'il avait participé de près à la restauration de l'instrument personnel de Mozart à la *Geburtshaus* de Salzbourg en 1936-37.

L'histoire de cet instrument nous est connue. Il a d'abord appartenu à la duchesse Anna-Dorothea von Kurland (1761-1821), qui l'aurait vraisemblablement commandé directement à Walter lui-même. Il se trouvait à l'origine à son château de Löbichau, en Thuringe, dans le centre-est de l'Allemagne. La duchesse, grande amatrice d'art, aimait y accueillir certaines des personnalités les plus brillantes de l'époque, par exemple les hommes d'État Talleyrand et Metternich et le poète Johann Wolfgang von Goethe.

Ce piano-forte comporte une mécanique dite «viennoise», dérivée de la mécanique «de l'Allemagne du sud» inventée par le facteur de pianos et d'orgues d'Augsbourg Johann Andreas Stein (1728-1792). Walter a adapté et raffiné la mécanique de Stein : il fabriqua en métal plutôt qu'en bois les capsules qui maintiennent les marteaux en place, de manière à réduire le frottement, inclina également vers l'avant l'échappement, ce qui améliora la précision du toucher, et ajouta enfin une tringle coussinée au-dessus du levier des touches qui attrapait immédiatement le marteau rebondissant de la corde et le maintenait en place et prêt à être immédiatement frappé de nouveau.

L'instrument est muni de deux genouillères, l'une pour soulever les étouffoirs, ce qui laisse résonner les cordes après le relâchement des touches, et l'autre, le modérateur, qui introduit des languettes d'étoffe entre les marteaux et les cordes, ce qui adoucit et arrondit le son. Soulignons que ces leviers sont dans la position inverse de celle qu'on utilise de nos jours : le levier gauche actionne les étouffoirs, alors que le levier droit actionne le modérateur.

Il en va de notre instrument comme de beaucoup d'instruments anciens : il n'a pas traversé les siècles sans en souffrir. La table d'harmonie, peut-être déjà remplacée au cours du XIX^e siècle, fut munie d'un nouveau jeu de barres par le restaurateur du Dr Rück, Bruno Marx, en 1933. En outre, ainsi que nous l'avons découvert au moment de préparer l'instrument pour Ludwig Sémerjian, le mécanisme qui actionnait le modérateur était le fruit d'une restauration maladroite de main inconnue et dut être remplacé par une version fonctionnelle pour cet enregistrement.

D^r Frank P. Bär, CONSERVATEUR DES INSTRUMENTS DE MUSIQUE HISTORIQUES, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG
TRADUCTION : MARIE-CLAIRE LE CORRE

SONATE EN SI BÉMOL MAJEUR K. 281

Celui qui exerça la plus forte influence dans la vie de Mozart fut certainement Joseph Haydn. Le frère cadet de Haydn, Michael, qui travaillait également à Salzbourg à l'époque, tenait régulièrement la maison de Mozart informée des dernières compositions du maître. À sa parution, chaque nouvelle série d'œuvres de Haydn incitait Mozart à se lancer dans des compositions semblables de son cru. Lorsque les quatuors à cordes de l'opus 20 furent publiés en 1772, Mozart commença rapidement sa propre série, suivant avec bonheur l'exemple de Haydn jusqu'aux finales fugués. Un groupe plus tardif de quatuors de Haydn, l'opus 33 de 1781, plongea Mozart dans l'une des périodes de composition les plus ardues de sa vie : en trois ans, il produisit six quatuors à cordes magistraux, qu'il dédia affectueusement à son «cher ami Joseph Haydn».

En 1773, Mozart prit connaissance de la plus récente série de sonates pour piano de Haydn qui venait tout juste de paraître à Vienne et qui était dédiée à l'employeur de longue date du compositeur, le prince Nicolaus Esterházy. Ces œuvres mélodieuses, d'un lyrisme charmeur, ont dû plaire au jeune Mozart qui se mit aussitôt à composer ses propres sonates pour piano (K. 279-283), dont chacune doit beaucoup à celles de Haydn.

La troisième des sonates de Mozart, en si bémol majeur K. 281, écrite autour de 1774, se modèle nettement sur la deuxième de la série de Haydn (en fa majeur HXVI/23). Leurs premiers mouvements en particulier se ressemblent énormément. Mozart adopte la structure formelle générale de Haydn et sa mesure 2/4 caractéristique, inclut des figures rapides en triples croches et emprunte même une partie de sa matière thématique à Haydn. Il est tout aussi intéressant de voir cependant où Mozart s'éloigne du modèle haydnien. La section de développement de Mozart est typiquement beaucoup plus courte et moins complexe que celle de Haydn et le retour au thème principal pour la récapitulation, accompli avec grâce chez Haydn, paraît plutôt gauche chez Mozart (ajoutons pour être juste que ce tournant dans un mouvement avait également posé d'énormes difficultés à Haydn pendant des années et que Mozart avait encore besoin d'un peu d'expérience avant de maîtriser cet aspect problématique de la structure de la sonate).

Le joli deuxième mouvement est aussi largement inspiré des techniques de Haydn, mais la facilité lyrique naturelle de Mozart a fait en sorte que des références directes soient moins nécessaires. Dans son *andante amoroso*, Mozart crée une atmosphère nocturne romantique à l'aide de longues lignes opératiques sans équivalent dans l'œuvre de Haydn.

À première vue, le finale de Mozart est très haydnien, surtout dans son emploi de silences dramatiques et de tours spirituels, voire comiques. Sur le plan de la structure, toutefois, c'est l'une des créations les plus originales de Mozart. C'est ce qu'on appelle un rondo-sonate, une forme qui allie la structure en sections du rondo et les éléments plus dramatiques de la forme sonate. Cette forme semble en fait avoir été inventée par Mozart, bien qu'il l'ait en général réservée aux finales de ses concertos où elle se prêtait particulièrement bien aux échanges dramatiques entre les sections du *tutti* et celles du soliste. L'idée d'utiliser cette forme dans le contexte d'une œuvre pour piano seul est l'une des plus originales de Mozart et elle devait avoir des conséquences considérables pour ce qui est de sa dramatisation de la technique pianistique et l'éventuelle libération de la sonate pour piano qui, d'œuvre de chambre intime, se transformerait en œuvre de concert à grande échelle pouvant presque rivaliser avec le concerto.

SONATE EN DO MAJEUR K. 545

Mozart a appelé sa *Sonate en do majeur K. 545* «une petite sonate pour débutants». Cette sonate a cependant peu à voir avec les nombreuses «pièces pour enfants» écrites par d'autres compositeurs, de Schumann à Bartók. Elle forme au contraire une œuvre pédagogique tout à fait sérieuse, bien que peu compliquée, à la manière des *Inventions* à deux et trois parties de Bach. Comme dans les œuvres de Bach, la simplicité de la sonate réside dans l'absence en général d'une écriture complexe, ce qui souligne et accentue les défis techniques de l'interprétation et ne rend celle-ci que plus difficile. Il ne s'y trouve, comme dans toute bonne étude, aucun endroit où l'exécutant puisse se cacher. La virtuosité est néanmoins parfaitement intégrée dans l'architecture d'ensemble, faisant ainsi de cette œuvre une étude des principes fondamentaux tant de la forme sonate que de la technique pianistique de base.

Après un thème d'ouverture simple et gracieux, le premier mouvement enchaîne directement avec une série de gammes purement mécaniques. Ici, la virtuosité coïncide avec la modulation vers la dominante (un aspect crucial de la structure de la sonate), soulignant et dramatisant l'éloignement de la tonique. Suivent le second thème, également simple, et de nouveau des passages techniques, cette fois sous forme d'arpèges dans les deux mains,

lesquels, combinés à une séquence harmonique élémentaire, établit la nouvelle tonalité avant le trille élaboré de la cadence et la fin de l'exposition. La section de développement, plus dramatique, est presque entièrement en mode mineur, apportant ainsi la tension tonale requise avec la plus grande économie de moyens. Après une autre belle séquence de transition, typiquement mozartienne, où nous retenons littéralement notre souffle dans l'attente que quelque chose se produise, le thème d'ouverture réapparaît, non en *do* majeur comme prévu, cependant, mais en *fa* majeur, la sous-dominante. L'arrivée de la récapitulation dans la sous-dominante (l'un des procédés préférés du jeune Schubert, mais rare chez Mozart) diminue ici la tension harmonique et, après la gravité du développement, permet un retour heureux à un climat plus léger. Contrairement à Schubert, toutefois, Mozart revient par modulations à la tonique, *do* majeur, et en profite pour étendre les passages de gammes entendus dans la partie parallèle de l'exposition au moyen d'un échange de registres, assurant ainsi un exercice égal dans la main gauche.

Le deuxième mouvement est de loin le plus long des trois, ce qui montre l'importance accordée par Mozart à l'expression et à un ton chantant dans une bonne technique pianistique d'ensemble. L'accompagnement constant en «basse d'Alberti» dans la main gauche reporte toute l'attention sur la ligne mélodique, laquelle n'est nullement opératique, mais de conception entièrement pianistique. L'absence quasi totale d'ornementation oblige l'interprète à s'en remettre uniquement à des gradations subtiles de couleur et de dynamique pour soutenir l'intérêt pendant ces quelques minutes.

Le Rondo final apporte une conclusion convenablement joyeuse et rustique à la sonate, bien que même ici, Mozart ne se prive guère de semer de formidables embûches techniques sous la forme de fanfares à l'unisson et de doubles tierces à la toute fin.

SONATE EN LA MINEUR K. 310

Il est toujours risqué de chercher des éléments autobiographiques dans la musique des grands compositeurs. Une telle démarche peut donner certains résultats dans l'étude d'œuvres du XIX^e siècle, époque où il était à la mode d'étaler sa vie intime dans l'expression artistique. Au XVIII^e siècle, toutefois, la limite entre la vie personnelle et professionnelle d'un musicien était beaucoup plus nettement définie. La musique était encore considérée

comme un métier parmi d'autres et l'on attendait des compositeurs qu'ils produisent des œuvres qui avant tout plairaient à leurs employeurs. Les choses ont commencé à changer de façon visible avec Beethoven, mais c'est probablement dans la musique de Mozart que nous pouvons percevoir les premiers signes d'une nouvelle démarche de composition plus personnelle.

La mort prématurée de Mozart nous fait oublier qu'il devrait être vu comme le contemporain professionnel non seulement de Haydn, mais aussi, et peut-être encore davantage, de Beethoven. Mozart était, comme Beethoven, le produit d'un âge révolutionnaire où les idées des droits des individus et de la liberté personnelle soufflaient sur l'Europe et devaient bientôt mener à l'éclatement de la révolution.

Le jeune Mozart de vingt et un ans était inspiré par ces idéaux révolutionnaires lorsqu'il se lança en 1777 dans ce qui serait sa dernière grande tournée européenne. Il était déjà un voyageur expérimenté, ayant sillonné le continent de nombreuses fois depuis son enfance en compagnie de son père. Cette fois, cependant, son père, dans une décision fatidique, dictée probablement par leur employeur l'archevêque de Salzbourg, sûrement irrité de voir deux de ses musiciens s'absenter constamment de sa cour, décida de demeurer auprès de Colloredo et demanda plutôt à la mère de Mozart, une femme timide, d'accompagner leur fils. Privé de l'influence mesurée de Leopold, Mozart ne tarda pas à manifester son mépris à peine déguisé pour une noblesse figée et des imprésarios véreux, ce qui entrava sérieusement sa recherche d'un emploi stable (l'on peut toutefois se demander si ce n'était pas là justement le but recherché par Leopold plutôt que par Mozart lui-même). À l'arrivée de Mozart à Paris à l'été de 1778, son dépit prit un tour tragique lorsque sa mère tomba malade et rendit l'âme. Bien que dans ses lettres à sa famille, Mozart ait tenté un certain temps de cacher ces tristes nouvelles (et aussi le fait qu'il avait été renvoyé de Paris en raison de ses accointances dans les milieux révolutionnaires), il est difficile de ne pas sentir sa colère et son amertume dans certaines des compositions qui suivirent. La grande œuvre tragique qu'est la *Sonate pour piano en la mineur* a été écrite presque immédiatement après le décès de sa mère. Dans le premier mouvement surtout, Mozart semble tourner le dos à tout ce qu'il avait jusque-là tenu cher. On n'y trouve aucune mélodie mémorable. Le mouvement est entièrement construit sur des rythmes martiaux, des gammes et des arpèges qui se font plus saccadés et violents à mesure que la musique progresse. Même l'éclat habituellement associé à ce type d'écriture est nié par le tempo *Maestoso* indiqué par Mozart.

La violence du premier mouvement est telle qu'elle se répand jusque dans le deuxième mouvement lent. Cet *Andante cantabile* est le premier mouvement lent monumental de Mozart, égal en gravité et en complexité au premier mouvement. Il commence assez noblement avec une grande mélodie que Mozart marque *con espressione* (ajouté erronément à l'indication générale de tempo dans la plupart des éditions modernes), mais au milieu du développement, cette violence fait irruption avec une force qui serait inexplicable sans le ton donné par le premier mouvement. La tragédie sous-jacente est le grand principe unificateur de la sonate dans son ensemble. À l'origine, la seconde moitié dramatique de l'*andante* devait aussi être répétée, mais Mozart a finalement biffé le deuxième signe de répétition, pour éviter vraisemblablement d'écraser le dernier mouvement relativement court. En vérité, le *Presto* semble servir de postlude fantomatique à la sonate plutôt que comme mouvement en soi. À la manière du célèbre finale de la sonate «Marche funèbre» de Chopin, ce dernier mouvement de Mozart ne pourrait exister hors du cadre de la sonate dans sa totalité.

De multiples façons, cette œuvre sombre marque un tournant dans la vie et la carrière de Mozart. Ses compositions prendront dorénavant un nouveau tour plus grave, étant moins ouvertement destinées à plaire. Peu après, il résolut de quitter définitivement Salzbourg et son emploi à la cour du prince-archevêque pour mener la vie plus noble (à ses yeux), quoique moins lucrative, de l'artiste indépendant. Plus jamais il n'attendrait les commandes princières pour composer. Si les engagements ne venaient pas, il produirait ses propres concerts, à son profit personnel, et son véhicule serait le piano, ce plus individualiste des instruments de musique.

LUDWIG SÉMERJIAN
TRADUCTION : ALAIN CAVENNE

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.

LUDWIG SÉMERIAAN

TOUCHING HISTORY—THE ART OF PERFORMING ON HISTORICAL PIANOS

For a musician, it is an exciting proposition to play on an instrument closely associated with the name of one of the great figures of musical history. To strike the keys touched by Mozart himself, or to hear the sound that was in his ear as he composed is undoubtedly a moving and inspirational experience. What is true for the musician is no less true for contemporary audiences when listening to a musical sound regarded as authentic. But what does "authentic" mean? Do we know how Mozart actually played? Do we know how his instrument actually sounded in his day? Do we know how his music was heard? These questions have been discussed repeatedly. In all three cases, the answer is clearly no.

Mozart played his last in 1791 and our own musical habits have been influenced by two hundred subsequent years of musical history. Moreover, Mozart's own piano, which was built in 1782 and is now found in the Geburtshaus Museum in Salzburg, was so substantially altered (apparently by Anton Walter himself at the request of Mozart's widow) that its original sound has been lost forever. These alterations were in fact so drastic that they raise fundamental questions about how Mozart may have interpreted his own music. For example, Mozart's piano originally had hand-operated levers rather than knee-levers for lifting the dampers. This meant that it was only possible to switch the stop on and off during suitably long breaks in the music. Scholars have often debated this controversial question: Mozart with pedal, or without? The fact remains that Mozart repeatedly used his own piano, with its hand-operated levers, for concerts. On many occasions, however, he had a Stein instrument

(belonging to the Countess von Thun) at his disposal, whose damping could be applied with knee-levers without interrupting the music. In other words, Mozart did what every modern pianist does: he adapted himself and his playing-style to the immediate circumstances. This certainly puts into perspective the illusion to which many auditors of historic performances often succumb: namely that the music they hear in a concert is actually historically correct.

The motivation for research on the subject of performance practice arose from the realization that our modern, 19th century-influenced, ideas about sound, did not do full justice to the music of Bach or of Mozart. The recent study of surviving historical musical instruments laid the groundwork for a new approach to both listening and performing the music of the 18th century. Those who have best applied the results of this scholarly research are first and foremost those who, in addition to their musicological capacities, have that special quality to win over enthusiastic audiences—namely, artists.

This does not mean that the instrument itself is of lesser importance. When, as in this recording, the piano has an intimate relationship to the music being played, it creates a uniquely meaningful tonal environment, communicating something of itself to both the performer and the audience, challenging and inspiring them. When all these factors are in harmony, and, of course, the right musician is at the keyboard, every performance (or recording project) becomes a new and fascinating experience. This experience has a name—it is called art.

The pianoforte used for the present recording was built in the workshop of Anton Gabriel Walter during the closing years of the 18th century. Walter was born near Stuttgart in 1752 and had settled in Vienna in 1780 a year before Mozart's arrival in that city. At that time, the Austrian capital shared honours with Paris and London as a centre of European culture. As the conditions for artistic productivity in Paris deteriorated in the course of the Revolution, Vienna's predominance increased. Politically splintered Germany had numerous princely courts where music and the arts were cultivated, but an art-conscious bourgeois audience that was sizeable and sophisticated enough to encourage innovative creativity did not yet exist. Of the great continental centres, Vienna alone had a large enough population of music-lovers and potential patrons to be able to simultaneously attract three of musical history's greatest personalities: Haydn, Mozart and Beethoven.

THE INSTRUMENT

- Pianoforte
- Anton Walter, Vienna, end 18th century.
- Enamel nameplate with brass frame on nameboard: «Anton Walter in Wien».
- Compass: F¹-F⁵. Knee-levers for moderator and damping.
Length: 2180 (2194) mm,
width: 984 (1002) mm,
depth of case: 260 mm.
Three-octave measure: 478 mm.
Scale C²: 288 mm.
Viennese action with check rail.
Bottom and soundboard
(ribbing renewed): softwood (conifer).
Case: mahogany veneer.



Anton Walter had a particular association with both Mozart and Beethoven. Mozart purchased a piano from Walter in 1782, one year after his move to Vienna. Beethoven was so keen to possess one of Walter's pianos that, in 1802, he rejected all offers of gifts by enterprising piano builders and was prepared to invest his own money to buy a piano by Walter. He finally ordered the "deluxe model" with a mahogany veneer similar to that of our instrument in the collection of the *Germanisches Nationalmuseum* in Nuremberg.

The museum acquired this fortepiano in 1962 from the collection of Dr. Dr. H.C. Ulrich Rück (1882-1962) of Dresden. Rück, coming from a family of historical instrument collectors, had first-hand experience in dealing with Walter pianos. He was substantially involved in the restoration of Mozart's own instrument in the Geburtshaus in Salzburg in 1936-37.

According to its acquisition history, the piano's original owner was the Duchess Anna-Dorothea von Kurland (1761-1821), who probably ordered it directly from Walter himself. She kept the piano at Löbichau Castle in Thüringen in east central Germany, where the art-loving duchess entertained some of the most important personalities of the era, like the noted statesmen Talleyrand and Metternich, and the poet Johann Wolfgang von Goethe.

The fortepiano is equipped with the so-called "Viennese action", an improvement of the "South German action" whose invention is attributed to the Augsburg piano and organ builder Johann Andreas Stein (1728-1792). Walter adapted and refined Stein's action making the capsules (which hold the hammers in place) out of metal instead of wood in order to reduce friction. He also tilted the escapement levers forward, which was beneficial to the precision of the touch, and finally, he inserted a padded checkrail to hold the falling hammers in place as they returned from hitting the string so they would be immediately ready to be struck again.

The instrument is equipped with two knee-levers: one to raise the dampers so that the strings continue to resonate after the keys have been released, the other — the moderator — inserts small strips of cloth between the hammers and the strings, softening and mellowing the tone. It is interesting to note that these levers are in the reverse position to what are used to today. The left lever operates the dampers, while the right works the moderator.

As is the case with many historical instruments, our piano has not survived the intervening centuries unscathed. Dr. Rück's restorer, Bruno Marx in 1933, fit the soundboard, which may have already been replaced during the 19th century, with new ribs. Also, as we discovered when preparing the instrument with Ludwig Semerjian, the mechanism which operated the moderator turned out to be a badly-functioning restoration by an unknown hand and had to be replaced with a new functioning version for this recording.

Dr. FRANK P. BÄR, CURATOR OF HISTORICAL MUSICAL INSTRUMENTS, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG
TRANSLATION: SARAH C. D. SLENCZKA

SONATA IN B FLAT MAJOR K. 281

The single most important musical influence in Mozart's life was Joseph Haydn. His younger brother Michael, also working in Salzburg at the time, kept the Mozart household regularly up to date with the latest works of the elder composer. Each new set of works to appear by Haydn would inspire Mozart to set to work on similar compositions of his own. When Haydn's Opus 20 String Quartets appeared in 1772, Mozart quickly began his own set, happily following Haydn's example right down to the fugal finales. A later group of quartets by Haydn, the Opus 33 of 1781, plunged Mozart into one of the most arduous periods of compositional activity of his life, producing, over a period of three years, six masterful string quartets of his own which he affectionately dedicated to his "dear friend Joseph Haydn."

In 1773, Mozart came to know Haydn's latest crop of solo piano Sonatas, just published in Vienna, which Haydn dedicated to his long time employer Prince Nicolaus Esterházy. These airy works with their easy lyricism must have been very appealing to the young Mozart and he immediately started work on his own piano sonatas (K. 279-283) each of which owe much to Haydn's works.

The third of Mozart's sonatas, in B flat major K. 281 written around 1774, is clearly modeled on the second of Haydn's set (in F major HXVI/23). Their first movements, in particular, are especially alike. Mozart follows Haydn's general formal structure, his characteristic 2/4 time signature, includes similar speedy 32nd note figurations and even borrows some of Haydn's thematic material. It is just as interesting, however, to see where Mozart diverges from Haydn's model. Mozart's development section is typically shorter and less complex than Haydn's, and the return to the main theme for the recapitulation, so gracefully accomplished by Haydn, is rather awkwardly conceived by Mozart. (To be fair, this point in a movement had also caused Haydn considerable difficulties for a time, and Mozart needed a few more years of experience to master this problematic point in Sonata structure.)

The lovely slow movement is also heavily indebted to Haydn's techniques, but Mozart's natural lyrical ease made direct references less necessary. In his *andante amoroso*, Mozart creates a dreamy, nocturnal atmosphere with long operatic lines that have no parallel in Haydn's work.

Mozart's Finale is again very Haydnesque on the surface especially in its use of dramatic silences and witty, even comical, turns of phrase. Structurally speaking, however, it is one of Mozart's most original creations. It is a so-called "Sonata-Rondo," a form combining the sectional structure of a Rondo with the more dramatic elements of Sonata form. Practically invented by Mozart, this form was generally reserved for the finales of concertos where it particularly suited the dramatic interplay between *tutti* and *solo* sections. The idea of using this form within the context of a solo piano work is one of Mozart's most original ideas and would have far reaching consequences in his dramatization of piano technique and the eventual liberation of the piano sonata from an intimate chamber work to a large scale concert piece almost on the level of a concerto.

SONATA IN C MAJOR K. 545

Mozart called his *Sonata in C major K. 545* "a little piano sonata for beginners." However, this sonata has little to do with the many "children's pieces" written by other composers from Schumann to Bartók. It is instead a thoroughly serious, if uncomplicated, pedagogical work more in the manner of Bach's two and three part *Inventions*. Like in Bach's works the sonata's simplicity lies in the general absence of complex inner part writing thereby exposing and highlighting the technical challenges making their proper execution all the more difficult. There is, like in any good etude, nowhere for the performer to hide. The virtuosity is nevertheless perfectly integrated within the overall architecture, making this work as much a study of the basic principles of Sonata Form as it is of fundamental piano technique.

After an ingratiatingly simple opening theme, the first movement proceeds directly with a series of purely mechanical scale passages. The virtuosity here coincides with the modulation to the dominant (a crucial point in Sonata structure), highlighting and dramatizing the move away from the tonic. After an equally straightforward second theme, comes more passage work this time in the form of arpeggio figures in both hands, which, combined with a simple harmonic sequence, stabilizes the new tonality ahead of an elaborate cadential trill and the end of the exposition. The dramatic development section is almost entirely in the minor mode giving it the necessary tonal ten-

sion with the greatest economy of means. After a beautiful and typically Mozartean sequential re-transition, where we literally hold our breath waiting for something to happen, the opening theme returns, not in the expected tonic C major, but in F major, the subdominant. The arrival of the recapitulation in the subdominant (one of the young Schubert's favourite procedures but rare in Mozart) lowers the harmonic tension at this point and, after the seriousness of the development section, provides a welcome return to a more relaxed mood. Unlike Schubert, however, Mozart quickly modulates back to the tonic C major taking the opportunity to extend the scale passages heard in the parallel part of the exposition and, with an exchange of registers, ensures an equal workout for the left hand.

The second movement is by far the longest of the three showing the importance Mozart placed on expression and a singing tone as part of a good overall piano technique. The constant "Alberti bass" accompaniment in the left hand concentrates all the attention on the melodic line which is not at all operatic but thoroughly pianistic in conception. The almost total absence of ornamentation gives the performer the difficult task of relying solely on subtle gradations of colour and dynamics to sustain interest over a long line.

The final *Rondo* provides a suitably rustic and jolly ending to the sonata, though even here, Mozart cannot avoid throwing in some formidable technical challenges in the form of unison fanfares and double thirds at the very end.

SONATA IN A MINOR K. 310

Trying to read autobiographical influences in the music of great composers is a risky strategy. Some success might be had using this approach when dealing with works of the 19th century, where it was somewhat of a fashion to mirror one's life in art. During the 18th century, however, the line between the personal and professional life of a musician was much more clearly defined. Music was still considered a trade like any other and you were expected to produce works that first and foremost pleased your employer. Things began to visibly change with Beethoven, but it is probably in Mozart's music that we see the first signs of a new, more personalized approach to composing music.

Mozart's premature death masks the fact that he should be considered not just the professional contemporary of Haydn but also, and perhaps even more, of Beethoven. Mozart, like Beethoven, was a product of a revolutionary age where the ideas of individual rights and personal freedom were sweeping Europe and would soon lead to open revolution.

It was a twenty-one year old Mozart filled with these revolutionary ideas that set out, in 1777, on what would be his last grand European tour. He was by now a seasoned traveler, having criss-crossed the continent many times with his father since he was a small child. But this time his father, in a fateful decision (probably under pressure from their employer the Archbishop of Salzburg who was surely tired of having two of his musicians constantly absent from court) decided to stay behind, sending instead Mozart's mild-mannered mother along to accompany their son. Without Leopold's steadying influence it wasn't long before Mozart's barely hidden disdain for unappreciative nobility and deceitful impresarios seriously undermined his search for steady employment (though it is debatable if this was ever Mozart's goal as much as Leopold's). By the time Mozart reached Paris in the summer of 1778, disappointment turned into tragedy when his mother suddenly fell ill and died. Although Mozart tried to hide the sad news (as well as the fact that he was sent packing from Paris for having willfully frequented known Revolutionaries) in his letters home, it is difficult not to see his anger and bitterness reflected in some of the works that followed. The great tragic essay which is the *Piano Sonata in A minor* was written almost immediately after his mother's death. In the first movement especially, Mozart seems to turn his back on everything that he had previously held so dear. There isn't a singable tune to be found anywhere. The movement is built entirely on martial rhythms, scales, and arpeggios which grow more jagged and violent as the music progresses. Even the racy brilliance usually associated with this type of writing is negated by Mozart's *Maestoso* tempo indication.

The violence of the opening movement is such that it even spills over into the slow movement. The *Andante cantabile* is Mozart's first monumental slow movement, equal in seriousness and complexity to the first movement. It begins nobly enough with a broad melody which Mozart marks *con espressione* (mistakenly added to the general tempo indication in most modern editions), but by the middle of the development section, it suddenly erupts with a force that would be inexplicable without the tone set by the first movement. The dramatic second half of the *andante* was also originally meant to be repeated, but Mozart decided to cancel the second repeat sign probably to avoid overwhelming the

relatively short last movement. In fact the final *Presto* seems more like a shadowy postlude to the sonata than a separate movement on its own. Like the famous finale to Chopin's "Funeral March" Sonata, Mozart's last movement could not exist outside the framework of the entire sonata.

In many ways this desolate work marked a turning point in Mozart's life and career. His works took on a new, more serious tone, less openly meant to please. Soon after he would make up his mind to permanently quit Salzburg and the Prince-Archbishop's employ to pursue (in his mind) the nobler, if less lucrative life of an independent musician. Never again would he wait for princely commissions in order to compose. If engagements were not forthcoming, he would stage his own concerts for his personal benefit, and his vehicle would be the piano, that most individualistic of musical instruments.

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 – wenig gleich 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 Aufzeichnungsreihe aller Klaversonaten Mozarts, Klaviere aus seinen Zeiten bis zur Gegenwart ausgesucht, 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.

LUDWIG SÉMERJIAN

BERÜHRUNG MIT DER GESCHICHTE – DIE KUNST, EIN HISTORISCHES KLAVIER ZU SPIELEN

Für einen Musiker ist es immer wieder faszinierend, auf einem Instrument zu spielen, das mit dem Namen eines der Großen der Musikgeschichte eng verbunden ist. Die Tasten anzuschlagen, die Mozart selbst berührt hat, oder den Klang zu hören, den er im Ohr hatte, wenn er seine großen Werke schuf, ist sicherlich ein ebenso ergreifendes wie inspirierendes Erlebnis. Was für den Musiker von heute gilt, gilt nicht minder für das Publikum, das einem Klang lauscht, den es als authentisch empfindet. Doch: Was bedeutet „authentisch“ eigentlich? Wissen wir denn, wie Mozart spielte? Wissen wir, wie sein Instrument damals klang? Wissen wir, wie seine Musik gehört wurde? Diese Fragen sind immer wieder diskutiert worden. Die Antwort muss in allen drei Fällen lauten: „nein“.

Mozarts Spiel ist 1791 für immer verstummt. Unsere Hörgewohnheiten sind von zweihundert Jahren fortgeschrittener Musikgeschichte geprägt. Und Mozarts 1782 gebauter, eigener Hammerflügel, der sich heute in seinem Geburtshaus in Salzburg befindet, wurde – offenbar auf Veranlassung von Mozarts Witwe durch Anton Walter selbst – so stark verändert, dass der ursprüngliche Klang für immer verloren ging. Die Veränderungen sind hier zum Teil sogar so drastisch, dass sich die grundlegende Frage stellt, wie Mozart seine eigene Musik interpretiert haben mag. Zum Beispiel besaß Mozarts Flügel für die Aufhebung der Dämpfung ursprünglich keine Kniehebel, sondern Handzüge. Das Register konnte deshalb nur in ausreichend langen Spielpausen ein- und ausgeschaltet werden. Das Problem wurde in der wissenschaftlichen Fachliteratur kontrovers diskutiert und letztlich nicht gelöst. Mozart mit oder ohne Pedal? Tatsache ist immerhin, dass Mozart seinen eigenen Walter-Flügel mit

den Handzügen immer wieder zu Konzerten transportieren ließ. Bei vielen Gelegenheiten stand ihm aber ein Instrument von Johann Andreas Stein zur Verfügung (das seiner Gönnerin, der Gräfin von Thun, gehörte), dessen Dämpfung ohne Spielunterbrechungen durch Kniehebel bedient wurde. Mozart tat wohl das, was heute jeder Pianist tut: Er passte sich und damit seine Spielweise den Gegebenheiten an. Dies re-lativiert eine Illusion, der mancher Hörer der Historischen Aufführungspraxis erliegen mag, nämlich dass das, was im Konzert erklingt, „historisch richtig“ sei. Wer dies meint, übersieht, dass die Anstrengungen auf-führungspraktischer Forschung zuerst der Erkenntnis entsprangen, dass unsere modernen, im 19. Jahrhundert geprägten, Klangvorstellungen der Musik eines Bach oder Mozart nicht gerecht wurden. Das Studium der erhaltenen Musikinstrumente gab die Richtung für ein neues Spiel- und Hörerlebnis vor. Die Besten derjenigen aber, die nach den neuen Erkenntnissen musizierten und weiterhin musizieren, sind neben ihrer Forschertätigkeit in erster Linie das, wofür sie begeisterte Hörer finden: Künstler.

Im Umkehrschluss bedeutet dies jedoch nicht, dass es völlig gleichgültig ist, welches Instrument da erklingt, wenn nur der Richtige in die Tasten greift. Auf jeden Fall muss es eine Beziehung zur gespielten Musik haben, muss ihr ein sinnvolles klangliches Zuhause geben, sollte den Musiker fordern, ihm etwas von sich mitteilen, ihn inspirieren. Wenn alle Bedingungen stimmen, kommt es mit jedem Aufnahme- und Konzertprojekt zu einer neuen, faszinierenden Auseinandersetzung zwischen der Musik, dem Pianisten, dem Instrument und dem Publikum — ein Erlebnis, für das Kategorien wie „richtig“ und „falsch“ nicht mehr von Belang sind. Dies Erlebnis hat einen Namen: Kunst.

Der in dieser Aufnahme verwendete Hammerflügel wurde etwa 1790 in der Werkstatt des Wiener Klavierbauers Anton Gabriel Walter (1752-1826) gefertigt. Walter, ursprünglich aus der Nähe von Stuttgart stammend, hatte sich vor 1780, kurz vor Mozart (1781), in der österreichischen Hauptstadt niedergelassen. Wien zählte neben London und Paris zu den Zentren der europäischen Kultur. Diese bestimmende Rolle verstärkte sich noch, als sich in Paris im Zuge der Revolution die Bedingungen für Kulturschaffende dramatisch verschlechterten. Das in zahlreiche Kleinstaaten gesplittete Deutschland verfügte zwar über viele Fürstenhöfe, an denen die Musik ausgeübt wurde. Ein bürgerliches, kunstinteressiertes Publikum, dessen Menge die kritische Masse erreichte, um auch dem Neuen eine ausreichende Zuhörerschaft zu bieten, gab es dort jedoch nicht. Lediglich die Metropole Wien beherbergte so viele

DAS INSTRUMENT

- Hammerflügel
- Anton Walter, Wien, Ende 18. Jahrhundert.
- Plakette auf dem Vorsatzbrett in Messingrahmen: »Anton Walter in Wien«.
- Umfang F1-f3. Kniehebel für Tuchzackenmoderator und Forte.
Länge 2180 (2194) mm, Breite 984 (1002) mm, Zargenhöhe 260 mm. Stichmaß 478 mm. Mensur c2 288 mm.
Wiener Prellungenmechanik mit Fängerleiste. Unterboden und Resonanzboden (später neu berippt) Nadelholz. Gehäuse mahagonifurniert.



Musikkenner und potentielle Auftraggeber, dass sie drei der größten Geister der Musikgeschichte in ihren Bann zog: Haydn, Mozart und Beethoven.

Anton Walter stand sowohl mit Mozart als auch mit Beethoven in einer besonderen Beziehung. Mozart erwarb 1782, ein Jahr nach seiner Ankunft in Wien, einen Flügel von Walter, und Beethoven war so begierig auf einen dieser Hammerflügel, dass er 1802 die zahlreichen Angebote geschäftstüchtiger Klavierbauer, ihm ein Instrument zu schenken, ablehnte und bereit war, sein Geld für einen „Walter“ anzulegen. Dafür verlangte er die Luxusausführung mit Mahagonifurnier — gleich der unseres Instruments, das Teil der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg ist.

Das Museum erwarb diesen Walter-Flügel 1962 mit der Sammlung historischer Musikinstrumente des Dr. Dr. h.c. Ulrich Rück (1882-1962) aus Dresden. Rück, aus einer Sammler-Familie stammend, hatte mit Walter-Flügeln Erfahrung, war er doch maßgeblich an der Restaurierung von Mozarts eigenem Instrument (jetzt in dessen Geburtshaus) beteiligt (1936-37).

Aus der Erwerbsgeschichte wissen wir, dass unser Flügel sich ursprünglich im Besitz der kunstliebenden Herzogin Anna-Dorothea von Kurland (1761-1821) befunden hatte. Vielleicht hatte sie es direkt bei Walter für Schloss Löbichau in Thüringen bestellt, wo sie Staatsmänner wie Talleyrand und Metternich und Kunstschaffende wie Goethe empfing.

Der Flügel ist mit der von Walter geschaffenen sogenannten „Wiener Mechanik“ ausgestattet, einer Weiterentwicklung der vermutlich von dem Augsburger Klavier- und Orgelbauer Johann Andreas Stein (1728-1792) erfundenen „Süddeutschen Prellzungenmechanik“. Anton Walter nahm sich Steins Erfindung an und verfeinerte sie weiter. Er fertigte die die Hämmer haltenden Kapseln aus Metall, um die Reibung zu minimieren; er stellte die Prellzungen leicht schräg, was der Präzision des Anschlags zugute kam, und schließlich fügte er oberhalb der Tastenhebel eine gepolsterte Fängerleiste hinzu, die den mit hoher Geschwindigkeit von der Saite zurückprallenden Hammer sofort zur Ruhe brachte und für den nächsten Anschlag bereithielt.

Auch ist das Instrument mit zwei Kniehebeln ausgestattet: Der eine, auch »Forte« genannt, hebt die Gesamtdämpfung auf, wodurch die Töne auch nach Loslassen der Tasten weiterklingen, der andere, der »Moderator«, schiebt Tuchstreifen zwischen die belebten Hammerköpfe und die Saiten, wodurch der Ton gedämpft und runder klingt. — Die Hebel sind im Vergleich zu heute umgekehrt angeordnet; der linke betätigt die Dämpfer, der rechte den Moderator, was damals nicht unüblich war.

Wie bei vielen historischen Instrumenten, so haben auch bei unserem einige klangbestimmende Teile die letzten Jahrhunderte nicht ohne Schaden überstanden und wurden verändert: Der Resonanzboden, vielleicht bereits im 19. Jahrhundert einmal ersetzt, wurde 1933 von Dr. Rück Restaurator Bruno Marx in Dresden neu berippt. Weiters erwies sich der Moderator bei unseren Aufnahmepreparationen mit Ludwig Sémerjian als von unbekannter Hand nicht korrekt repariert und musste durch eine neue, funktionierende Version ersetzt werden.

Dr. FRANK P. BÄR, LEITER DER SAMMLUNG HISTORISCHER MUSIKINSTRUMENTE, GERMANISCHES NATIONALMUSEUM, NÜRNBERG

SONATE IN B-DUR, KV 281

Den einzig wichtigen musikalischen Einfluss auf Mozart übte Joseph Haydn aus. Sein jüngerer Bruder Michael, der zu jener Zeit ebenfalls in Salzburg tätig war, versorgte das mozartsche Haus regelmäßig mit den neuesten Werken des älteren Bruders. Jede Neuerscheinung regte Mozart an, Ähnliches zu komponieren. Als 1772 Haydns Streichquartette op. 20 erschienen, begann Mozart eiligst mit seinen eigenen Quartetten, indem er unbeschwert Haydns Vorbild folgte — bis hin zu den fugalen Abschlüssen. Die späteren Haydn-Quartette op. 33 aus dem Jahr 1781 führten Mozart in eine seiner eifrigsten Schaffensperioden, in der im Zeitraum von drei Jahren sechs meisterhafte Streichquartette entstanden, die er liebevoll seinem „teuren Freund Joseph Haydn“ zueignete.

1773 lernte Mozart Haydns neueste Klaviersonaten kennen, die soeben in Wien erschienen und Haydns langjährigem Auftraggeber Fürst Nicolaus Eszterházy gewidmet waren. Diese melodischen Werke mit ihren gefälligen Lyrizismen müssen dem jungen Mozart sehr reizvoll erschienen sein, so dass er unverzüglich die Arbeit an seinen Klaviersonaten KV 279-283 begann, von denen eine jede Haydn viel verdankt.

Die dritte Sonate in B-dur, KV 281, etwa 1774 entstanden, hat eindeutig die zweite der genannten Haydn-Sonaten (in F-dur, HXVI/23) zum Vorbild. Im besonderen ähneln sich ihre ersten Sätze sehr: Mozart folgt Haydns allgemeiner formaler Struktur, seinem charakteristischen 2/4-Takt, schließt ähnlich schnelle Figuren aus 32stel Noten ein und entleiht sogar Haydns thematisches Material. Jedoch ist es ebenso interessant zu sehen, wo er von Haydns Modell abweicht. Mozarts Durchführung ist typischerweise viel kürzer als bei Haydn, und die Rückkehr zum Hauptthema im Wiederholungsteil, die bei Haydn so anmutig vollendet ist, ist bei Mozart eher unbeholfen konzipiert. (Um gerecht zu sein: Diese Stelle in einem Satz hat auch Haydn zeitweise beträchtliche Schwierigkeiten verursacht, und Mozart brauchte ein paar Jahre Erfahrung, dieser heiklen Stelle in der Sonatenstruktur Herr zu werden.)

Der liebliche langsame Satz ist ebenfalls deutlich Haydns Technik verpflichtet; Mozarts natürliche, lyrische Leichtigkeit jedoch machte direkte Bezüge eigentlich überflüssig. In seinem *Andante amoroso* lässt Mozart eine träumerische, nächtliche Atmosphäre mit langen opernhafte Zügen aufsteigen, die ihresgleichen in Haydns Werk nicht hat.

Mozarts Finale ist auf den ersten Blick ebenfalls von Haydns Art, besonders im Gebrauch von dramatischer Stille sowie witzigen, gar komischen Phrasierungen. Strukturell gesehen jedoch ist es eins der originellsten mozartschen Schöpfungen. Es ist ein „Sonatenrondo“, eine Form, die die Abschnittsstruktur des Rondos mit den dramatischeren Elementen der Sonatenform verbindet. Diese Form scheint von Mozart erfunden zu sein, obwohl er sie im allgemeinen für die Konzert-Finale vorbehält, wo sie dem dramatischen Wechselspiel zwischen *Tutti* und *Solo* entgegenkam. Die Idee, diese Form im Kontext eines Solo-Klavierwerks zu verwenden, ist eine der originellsten Ideen Mozarts, die weitreichende Folgen haben sollte im Hinblick auf die Dramatisierung der Piano-Technik und auf die schließliche Befreiung der Klaviersonate von einem intimen Kammerwerk hin zu einem großangelegten Konzertstück, fast vom Range eines Concertos.

SONATE IN C-DUR, KV 545

Mozart nannte die *Sonate in C-dur, KV 545* „eine kleine Klaviersonate für Anfänger“. Jedoch hat die Sonate recht wenig mit jenen vielen „Kinderstücken“ anderer Komponisten von Schumann bis Bartók zu tun. Sie ist vielmehr eine durchaus ernsthafte, wenn auch unkomplizierte, pädagogische Arbeit in der Art Bachs zwei- und dreistimmigen *Inventionen*. Wie in Bachs Werken liegt die Einfachheit der Sonate im gänzlichen Fehlen innerer Komplexität, wodurch die technische Seite in den Vordergrund tritt: Wie in allen guten Übungsstücken gibt es kein Versteck für den Spieler. Nichtsdestoweniger ist die Virtuosität vollständig in den Gesamtbau integriert, wodurch das Werk zu einer Studie gleichermaßen der Prinzipien der Sonatenform wie der grundlegenden Klavierspieltechnik wird.

Nach einem einschmeichelnd einfachen Eröffnungsthema beginnt der erste Satz sofort mit einer Reihe rein mechanischer Tonleitern. Die virtuose Passage enthält die Modulation zur Dominante (eine entscheidende Stelle in der Sonatenstruktur), die die Fortbewegung von der Tonika betont und dramatisiert. Dem ebenfalls schlichten zweiten Thema folgen weitere technische Passagen, diesmal in Form von Arpeggio-Figuren für beide Hände, die zusammen mit einer einfachen harmonischen Sequenz die neue Tonart stabilisieren, bevor ein ausführlicher kadenzartiger Triller die Exposition beendet. Die dramatische Durchführung ist fast ganz in Moll gesetzt, was ihr mit den sparsamsten Mitteln die notwendige tonale Spannung

verleiht. Nach einer typisch mozartschen rückschreitenden Folge, wo wir buchstäblich mit angehaltenem Atem darauf warten, was nun geschehen wird, kehrt das Eröffnungsthema zurück, jedoch nicht in der erwarteten Grundtonart C-dur, sondern in F-dur, der Subdominanten. Das Erreichen der Subdominante im Wiederholungsteil (eine der Lieblingsfiguren des jungen Schubert, aber selten bei Mozart) mäßigt die harmonische Spannung und gewährt nach der strengen Durchführung willkommene Rückkehr zu einer gelasseneren Stimmung. Anders als Schubert jedoch moduliert Mozart rasch zur Tonika C-dur zurück und nimmt die Gelegenheit wahr, die Tonleiterpassagen im Eröffnungsteil mit ausgetauschter Tonlage auszuweiten, um so eine gleichwertige Übung für die linke Hand zu gewährleisten.

Der zweite Satz ist bei weitem der längste der drei. Das zeigt den Wert, den Mozart auf Ausdruck und singenden Ton als Bestandteil einer guten, allgemeinen Spieltechnik legte. Die konstante „Alberti-Bass“-Begleitung in der linken Hand konzentriert die ganze Aufmerksamkeit auf die melodische Linie, die keineswegs opernhaft, sondern gänzlich pianistisch ausgelegt ist. Das fast vollständige Fehlen von Verzierungen stellt den Spieler vor die schwierige Aufgabe, sich allein auf feine Farb- und Dynamikabstufungen zu stützen, um das Interesse über eine lange Spanne hinweg aufrechtzuerhalten.

Das *Schlussrondo* verleiht der Sonate einen angemessen ländlichen und heiteren Ausgang, obwohl Mozart es selbst hier nicht lassen kann, ganz am Ende einige technische Stolpersteine in Form von Unisono-Fanfare und doppelten Terzen einzustreuen.

SONATE IN A-MOLL, KV 310

Es ist gewagt, aus der Musik großer Komponisten autobiografische Einflüsse herauslesen zu wollen. Einigen Erfolg mag man haben, wenn es um Werke des 19. Jahrhunderts geht, als es eine Art Mode war, sein Leben in der Kunst widerzuspiegeln. Während des 18. Jahrhunderts jedoch war das persönliche vom beruflichen Leben eines Musikers viel klarer abgegrenzt. Musik wurde als Gewerbe wie jedes andere angesehen, und man erwartete, Werke zu produzieren, die in erster Linie dem Auftraggeber zu gefallen hatten. Die Lage begann sich mit Beethoven sichtlich zu ändern, jedoch sind bereits in Mozarts Musik die ersten Anzeichen einer neuen, mehr personalisierten Kompositionsweise festzustellen.

Mozarts vorzeitiger Tod verdeckt die Tatsache, dass er nicht nur als Zeitgenosse Haydns zu gelten hat, sondern auch, und vielleicht eher, als der Beethovens. Mozart wie Beethoven waren Produkte einer revolutionären Zeit, in der die Ideen der Individualrechte und der persönlichen Freiheit Europa durchwehten und bald darauf zu offener Revolution führen sollten.

Der 21jährige Mozart war von diesen revolutionären Ideen erfüllt, als er sich 1777 zu seiner bereits letzten großen Europareise anschickte. Er war mittlerweile ein erfahrener Reisender, der schon seit dem Kindesalter mit seinem Vater die Lande durchquert hatte. Wahrscheinlich unter dem Druck des Arbeitgebers, des Erzbischofs von Salzburg, der sicherlich es leid war, dass ständig zwei seiner Musiker abwesend waren, traf Mozarts Vater eine folgenschwere Entscheidung, nämlich zurückzubleiben und an seiner Stelle die sanfte Mutter mit dem Sohn reisen zu lassen. Ohne des Vaters ständige Einflussnahme dauerte es nicht lange, bis Mozarts unverhohlene Verachtung des undankbaren Adels und der betrügerischen Impresarios die Suche nach einer dauerhaften Anstellung untergrub (wobei es fragwürdig ist, ob Mozart dies jemals angestrebt hat, so wie der Vater es tat). Als Mozart im Sommer 1778 Paris erreichte, wandelte sich Enttäuschung zur Tragödie, als seine Mutter plötzlich ernsthaft erkrankte und starb. Wenn auch Mozart eine Zeitlang versuchte, die traurige Nachricht (sowie die Tatsache, dass man ihm in Paris wegen seines häufigen Umgangs mit bekannten Revolutionären den Koffer vor die Tür gestellt hatte) in seinen Briefen nach Hause zu verschweigen, ist schwerlich sein Zorn und seine Bitterkeit zu übersehen, die sich in einigen darauf folgenden Werken widerspiegeln. Die *Klaviersonate in a-moll*, diese große, tragische Komposition, ist fast unmittelbar nach der Mutter Tod geschrieben. Besonders im ersten Satz scheint Mozart allem, was ihm zuvor so teuer war, den Rücken zu kehren. Nirgends ist eine singbare Melodie zu finden. Der Satz ist gänzlich in martialischen Rhythmen aufgebaut, Tonleitern und Arpeggios werden zunehmend zerrissener und gewaltsamer. Selbst die zügige Brillanz, die sonst mit diesem Stil einhergeht, wird durch Mozarts *Maestoso*-Angabe negiert.

Die Wucht des Eröffnungssatzes fließt sogar in den langsamen Satz über. Dieses *Andante cantabile* ist Mozarts erster monumentaler langsamer Satz, der in seiner Ernsthaftigkeit und Komplexität dem ersten Satz ebenbürtig ist. Er beginnt mit einer noblen, breit angelegten Melodie, die Mozart mit *con espressione* kennzeichnet (fälschlicherweise in den meisten modernen Editionen an die allgemeine Tempoangabe angehängt), doch in der Mitte der Durchführung bricht die Wucht des ersten Satzes wieder aus. Die zugrunde liegende Tragödie

ist das einzig tragende Vereinigungsprinzip der ganzen Sonate. Die dramatische zweite Hälfte des *Andante* sollte ursprünglich wiederholt werden, Mozart hat jedoch schließlich das Wiederholungszeichen gestrichen, vermutlich um ein Übergewicht über den kurzen letzten Satz zu vermeiden. In der Tat wirkt das *Presto* wie ein Schattennachspiel der Sonate und nicht wie ein eigenständiger Satz. Ähnlich wie das berühmte Finale in Chopins „Marche-funèbre“-Sonate kann Mozarts letzter Satz ohne den Rahmen der Sonate nicht existieren.

Dieses Werk voller Verzweiflung ist in mancher Hinsicht ein Wendepunkt in Mozarts Leben und Laufbahn. Seine Werke nahmen einen neuen, ernsthafteren Charakter an, weniger dazu bestimmt zu gefallen. Bald darauf wird er sich entschließen, Salzburg und seine Anstellung beim Fürstbischof endgültig zu verlassen, um den, wie er meinte, edleren, wenn auch weniger lukrativen Lebensweg eines unabhängigen Musikers einzuschlagen. Nie wieder wird er auf fürstliche Kompositionsaufträge warten müssen. Bei Ausbleiben von Engagements wird er seine Konzerte zum eigenen Gewinn selbst veranstalten, und sein Medium wird das Klavier sein, das individualistischste aller Musikinstrumente.

LUDWIG SÉMERJIAN
ÜBERSETZUNG: DR. DIETER WICKMANN

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by* / Produktion und Tonmeister: **Johanne Goyette**

Avril 2002 / *April 2002* / April, 2002.

Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg, Allemagne / *Germany* / Deutschland.

Instrument : **Original Anton Walter**, Vienne / *Vienna* / Wien, fin XVIII^e siècle / *end 18th century* / Ende 18. Jahrhundert

Restauration / *Restoration* / Restaurierung: **Georg Ott**, Nürnberg

Accord / *Tuning* / Stimmung: (415 Hz) **Georg Ott**, Nürnberg

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

Photo Ludwig Sémerjian : **Dr. Dieter Wickmann**

Photo piano-forte / *Fortepiano* / Hammerflüge: **Germanisches Nationalmuseum**, Nürnberg

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

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