



Ludwig Sémerjian

Pianoforte original Nannette Streicher, née Stein, Vienne, v.1804



Mozart

Les dernières sonates K. 533, K. 570 & K. 576
Gigue K.574 & Menuet K. 355/594a

ACD2 2249

ATMA

Volume 6

Classique

Wolfgang Amadeus

Mozart

(1756-1791)

Ludwig Sémerjian

Les dernières sonates

Pianoforte • Fortepiano • Hammerflügel

Original Nannette Streicher, née Stein,
Vienne, v.1804

Sonate en fa majeur K. 533 et K. 494 (Vienne, 1788) 29:17

Sonata in F major K. 533 and K. 494 (Vienna, 1788)

Sonate in F-Dur KV 533 und KV 494 (Wien 1788)

- | | | |
|---|---------|-------|
| 1 | Allegro | 10:21 |
| 2 | Andante | 12:43 |
| 3 | Rondo | 6:13 |

4 Gigue en sol majeur K. 574 (Leipzig, 1789) 1:30

Gigue in G major K. 574 (Leipzig, 1789)

Gigue in G-Dur KV 574 (Leipzig 1789)

Sonate en si bémol majeur K. 570 (Vienne, 1789) 20:19

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

Sonate in B-Dur KV 570 (Wien 1789)

- | | | |
|---|------------|------|
| 5 | Allegro | 8:49 |
| 6 | Adagio | 7:36 |
| 7 | Allegretto | 3:54 |

8 Menuet en ré majeur K. 355 / 594a (v.1789 / 90) 6:13

Minuet in D major K. 355 / 594a (c.1789 / 90)

Menuett in D-Dur KV 355 / 594a (c.1789 / 90)

Sonate en ré majeur K. 576 (Vienne, 1789) 18:02

Sonata in D major K. 576 (Vienna, 1789)

Sonate in D-Dur KV 576 (Wien 1789)

- | | | |
|----|------------|------|
| 9 | Allegro | 7:12 |
| 10 | Adagio | 5:40 |
| 11 | Allegretto | 5:10 |

Les œuvres des dernières années de Mozart sont assez singulières. Épurées, subtiles et délicates, pleines de nostalgie, elles semblent appartenir à un autre monde, irréel, éthéré. Mozart, après une période de développement formel sans précédent au milieu des années 1780, adopte tout à coup, vers la fin de la décennie, un style de composition plus conservateur, se détournant délibérément du style dramatique et majestueux qui avait caractérisé les compositions des années précédentes. On n'observe pourtant aucune diminution de la qualité ou de l'expression du sentiment dans ses œuvres tardives. En réalité, c'est cette retenue même qui leur donne une émotion presque déchirante. La question se pose donc : pourquoi Mozart, au sommet de sa renommée, aurait-il changé si brusquement et si radicalement de style ?

L'avenir de Mozart au milieu des années 1780 n'aurait pu être plus souriant : il était en forte demande, tant comme compositeur ou pianiste que comme professeur. Or, vers la fin de la décennie, il en était réduit à emprunter de l'argent à ses amis pour maintenir le train de vie auquel il s'était habitué. Les commandes d'œuvres se faisaient rares, les ventes de billets à ses concerts d'abonnement avaient périclité et, comble de malchance, bon nombre de ses amis et protecteurs, dont Haydn, quittaient Vienne pour gagner des pâturages plus verdoyants. Certains biographes ayant un penchant romantique se sont empressés de rappeler ces revers de fortune pour dresser le portrait d'un Mozart déprimé, incapable ou refusant de créer des œuvres publiques à grand déploiement comme celles qu'il produisait autrefois par fournées entières. D'autres auteurs plus pragmatiques se sont tournés vers les conditions socio-économiques pour expliquer la « transgression stylistique » de Mozart. Tout, de la hausse du prix du pain aux escarmouches avec les Ottomans aux frontières de l'Autriche, aurait contribué à ce revirement. Tout cela est vrai, certainement, et nous aide à comprendre les ennuis financiers de Mozart et la baisse de production de ses dernières années, mais on aurait tort de rattacher l'évolution de l'art de Mozart à sa vie personnelle. Mozart ne fut jamais artiste à laisser son humeur ou sa situation financière dicter le sens de son travail et de son évolution. Il y eut autre chose pour expliquer ce soudain changement de style de Mozart et cela, ce fut rien de moins qu'un changement de direction fondamental, à l'échelle du continent, dans la haute société européenne.

La « flamboyance » débridée de l'Europe rococo connut une fin abrupte en 1789 quand éclata la Révolution française. Les perruques monumentales, les toilettes extravagantes et les grands

concerts s'évanouirent et furent remplacés par des cheveux attachés, des robes en fuseau et des soirées intimes à la maison. Les têtes couronnées d'Europe, redoutant une propagation de la Révolution, préparèrent leurs nations à la guerre et un profond malaise économique s'abattit sur le continent. Alors que le XVIII^e siècle entraînait dans sa dernière décennie, une vague de conservatisme déferla sur l'activité culturelle européenne. Le style allégé, plus intime, de Mozart faisait partie de cette tendance.

Comme toujours, les artistes sensibles, tout comme Mozart, étaient aux premières lignes de ces changements dans la société. Bientôt, les nouvelles tendances conservatrices commencèrent à influencer même sur les types de pianos que l'on fabriquait. Les pianos du milieu du siècle que Mozart connaissait et affectionnait étaient des instruments brillants, pétillants, au son quelque peu rustique, parfaits pour les démonstrations de virtuosité. Mozart avait lui-même acheté un puissant instrument de ce genre à l'atelier d'Anton Walter peu après son installation à Vienne en 1781. Or, à peine une décennie plus tard, la situation commençait à changer. Les facteurs de pianos se mirent à produire des instruments au son plus léger, conçus avant tout pour être joués en privé et non dans de grandes manifestations publiques. Le champion de ce type de piano-forte plus délicat fut, on le devine, une femme. Elle s'appelait Nannette (Anna Maria) Streicher. Fille de nul autre que le grand Andreas Stein, largement considéré comme le père de l'École sud-allemande de facteurs de pianos, Nannette avait appris les ficelles du métier au côté de son père à Augsbourg. À la mort de celui-ci, en 1792, elle transporta l'atelier familial à Vienne et l'entreprise devint vite l'un des principaux facteurs de pianos de la capitale impériale. La mécanique de ses instruments s'éloignait peu de celle du prototype de son père mais, suivant les grandes tendances stylistiques de ces années et, bien entendu, son propre goût, ses pianos avaient un son plus moelleux, plus raffiné, l'accent étant mis sur un timbre velouté et chantant et une palette de couleurs délicates. Même la largeur des touches s'en trouva diminuée : en effet, les touches devaient être seulement caressées du bout des doigts, tendrement, et produire un son tranquille, libre de tout excès. Cela ne veut nullement dire que les pianos de Streicher manquent de puissance. Lorsque c'est nécessaire, il était parfaitement possible d'augmenter le volume. Le son de ses pianos était en général plus rond et plus élégant comparativement à la rusticité bon enfant de beaucoup de pianos du milieu du siècle, encore sous l'influence de la sensibilité baroque.

Le piano utilisé dans cet enregistrement a été fabriqué par Streicher aux environs de 1803, quelques années seulement donc après la mort prématurée de Mozart. Son timbre pur et léger, quoique solide, reflète parfaitement l'inspiration subtile et raffinée des dernières œuvres pour piano de Mozart.

LA SONATE CONTRAPUNTIQUE

L'une des caractéristiques les plus frappantes des dernières sonates de Mozart est le degré d'intérêt qu'il y manifeste pour l'art du contrepoint. L'écriture contrapuntique était le moyen parfait pour ajouter de la gravité et de l'intensité à une œuvre sans risquer d'en alourdir la texture générale. Mozart avait déjà écrit plusieurs mouvements en contrepoint plus tôt dans sa carrière (pour le *Quatuor à cordes K. 387* et le *Concerto pour piano K. 459*, par exemple, ou encore le splendide *Molto allegro* de la *Symphonie « Jupiter »*). Mais tous ces mouvements étaient des finales, où une certaine liberté formelle n'était pas rare. Dans les dernières sonates, par contre, la polyphonie complexe se concentre principalement dans les premiers mouvements, là où les règles de la forme sonate sont primordiales.

Le succès de ces mouvements est dû à cette idée révolutionnaire de Mozart d'unir un style hautement polyphonique et une structure sonate reposant sur la mélodie. Un tel mariage n'allait guère de soi. La forme sonate, après tout, est née en partie en réaction contre les formes polyphoniques exagérément académiques de la période baroque. Or, Mozart ressuscite ce style « académique » dans ses dernières sonates en intégrant imperceptiblement la polyphonie dans la structure des œuvres. Ce faisant, il élève le raffinement et le sérieux de ces dernières sonates à des hauteurs inédites.

SONATE EN FA MAJEUR K. 533 (VIENNE, 1788)

De toutes les sonates de Mozart, cette œuvre est peut-être la plus densément organisée et la plus rigoureuse sur le plan du contrepoint, l'écriture polyphonique des deux premiers mouvements, totalement entrelacée dans la structure, leur donne une gravité rarement vue dans les œuvres pour piano seul du compositeur.

Le premier thème d'une seule ligne du premier mouvement de la sonate K. 533 sonne tout à fait comme s'il pouvait former le sujet d'une fugue ou d'un canon. Or, à mi-chemin du thème, Mozart

introduit dans la main gauche une figure d'accompagnement traditionnelle qui transforme ce sujet de fugue éventuel en une mélodie tout ce qu'il y a de plus normal et bien formé. Le thème est alors immédiatement repris, cette fois en commençant dans les graves, la figure d'accompagnement arrivant dans les aigus. Une telle inversion des voix donne l'impression que la mélodie et l'accompagnement constituent en fait des lignes polyphoniques indépendantes et interchangeables. Ce sera la thèse centrale de ce mouvement fascinant. Tous les éléments habituels de la sonate classique – les mélodies, les figures d'accompagnement, les passages virtuoses en forme de gammes et d'arpèges, même des restes de matière d'enchaînement – prennent ici une valeur égale et sont vus comme des possibilités de traitement contrapuntique.

Le deuxième mouvement, où le contrepoint demeure une préoccupation, est toutefois remarquable avant tout par ses aventures harmoniques audacieuses, voire radicales. Un passage particulièrement déconcertant, vers la fin de la section de développement et juste avant la reprise du thème principal, a suscité de vifs débats en raison de ses harmonies étranges, quasi atonales. Or, cette étrangeté des harmonies n'est que le résultat du parti pris polyphonique de Mozart. Lorsque les lignes musicales d'une œuvre sont traitées indépendamment (ce qui définit, au fond, l'écriture polyphonique), leur mouvement linéaire (ou horizontal) prend le pas sur les progressions harmoniques (ou verticales) et, là où les voix se superposent, les harmonies qui en résultent peuvent parfois paraître étonnamment imprévisibles ou aléatoires. Le phénomène s'observe souvent dans la musique des grands coloristes qui furent en même temps des grands polyphonistes, parmi lesquels on retrouve, outre Mozart, J.-S. Bach et Chopin. Rien, par contre, n'est imprévisible ou aléatoire dans la musique de Mozart. Chaque transgression, quelle que soit son audace ou son originalité, s'explique logiquement à l'intérieur de la structure de l'œuvre. Pour ce qui est du fameux passage précité, les ambiguïtés harmoniques coïncident avec le point culminant de la section de développement. À mesure que les lignes contrapuntiques s'élèvent en une longue séquence passionnée, elles accumulent de plus en plus d'énergie, les harmonies dissonantes ne venant qu'ajouter à la tension dramatique. Et soudain, alors que la séquence atteint son apogée, les ambiguïtés harmoniques sont dissipées par un long arpège descendant de septième de dominante (couvrant presque la totalité du clavier), ce qui éclaircit merveilleusement l'atmosphère et ouvre la porte à la reprise du thème principal, au début du mouvement et de la récapitulation.

La plus grande surprise de cette sonate déjà fort surprenante est toutefois le dernier mouvement – ou, plus précisément, son absence. Mozart, semble-t-il, n'a pu trouver le temps ou l'inspiration nécessaire pour donner un finale original à cette œuvre magistrale. Il sortit plutôt de ses tiroirs un

« petit rondo en *fa* majeur », ainsi qu'il le qualifia lui-même, écrit deux ans plus tôt et le joignit à l'*Allegro* et l'*Andante* fraîchement composés afin d'offrir une sonate complète à ses éditeurs. Aujourd'hui, la plupart des commentateurs ne cachent pas une légère déception devant ce choix de Mozart de ce petit rondo naïf pour conclure l'une de ses sonates les plus ambitieuses et les plus complexes. Or, il ne faudrait pas oublier qu'à l'époque de Mozart, le mouvement final d'une œuvre de chambre était censé être un morceau léger, enjoué, souvent un menuet ou une série de variations. Bien que Mozart ait aidé énormément à briser cette tradition en composant des finales extrêmement complexes et sérieux pour tant de ses œuvres, il savait aussi que, à la rigueur, ce petit rondo apporterait un finale parfaitement acceptable à sa sonate et, en fait, que ses éditeurs en seraient probablement enchantés. Mozart sentit néanmoins qu'il devait amplifier son rondo avant de l'accoler aux deux autres mouvements, puisqu'il ajouta vingt-six. Chose intéressante, c'est dans cet ajout, vers la fin du rondo, la seule partie qui soit contemporaine du reste de la sonate, que nous trouvons l'écriture contrapuntique la plus complexe du mouvement, sous la forme d'un petit *fugato*.

GIGUE EN SOL MAJEUR K. 574 (LEIPZIG, 1789)

Aucun survol de la musique contrapuntique pour piano de Mozart ne serait complet sans qu'y figure ce petit chef-d'œuvre polyphonique qu'est la *Gigue en sol majeur*. Il est difficile de ne pas voir cette œuvre, écrite par Mozart dans le cahier de l'organiste de l'église Saint-Thomas de Leipzig alors qu'il était de passage dans la ville, en route pour Berlin, en 1789, comme un hommage à l'ancien titulaire du poste et le plus grand de tous les polyphonistes, Jean-Sébastien Bach. Avec ses rythmes croisés complexes, son phrasé contradictoire entre les deux mains et ses sauts périlleux à la fin, ce petit morceau aussi espiègle que délicat, qui fait à peine une minute, est, de toutes les œuvres pour piano de Mozart, l'une des plus difficiles sur le plan technique – et aussi l'une des plus amusantes à jouer.

SONATE EN SI BÉMOL MAJEUR K. 570 (VIENNE, 1789)

Une fois levé le voile du contrepoint, comme dans la sonate K. 570, la vraie nature du style tardif de Mozart se révèle. La transparence et l'économie de l'écriture sont extrêmes, au point presque d'en paraître exotiques. Avec méthode, Mozart écarte de la structure toute matière superflue et une retenue de principe imprègne tous les aspects de l'œuvre.

Le premier mouvement, essentiellement mono-thématique, ne contient aucun grand éclat dramatique, les passages de transition sont rares (le brusque changement harmonique reliant l'exposition à la section du développement est une indication de la frugalité du compositeur) et l'écriture pianistique privilégie la délicatesse plutôt que la virtuosité.

Le deuxième mouvement contient, comme souvent dans les œuvres de Mozart, le cœur de la sonate. Toutes les règles générales d'économie s'appliquent ici de la même façon que dans le premier mouvement, sinon davantage. La modération est partout sensible – dans l'émotion, dans l'ornementation, dans l'emploi de la dissonance, voire dans la palette sonore (la musique s'écarte rarement des deux octaves du milieu du clavier). C'est précisément cette retenue qui donne à ce mouvement, et aux dernières œuvres de Mozart en général, leur émotion si particulière.

Il serait superflu de parler encore de la simplicité et de la retenue du dernier mouvement. Celui-ci prend la forme d'un rondo dans le style français, que Mozart appelait généralement *Rondeau*, parfois *Rondeaux* ou même *Rondeaux*. Comme en matière d'orthographe, il ne semble pas y avoir de règle rapide et claire pour déterminer ce qui fait au juste le caractère français d'un rondo. Quoi qu'il en soit, ce qui est notable dans ce rondo est l'absence du refrain habituel, lequel survient normalement entre les deux couplets. On pourrait y voir une dernière illustration de l'économie de Mozart.

MENUET EN RÉ MAJEUR K. 355/594A (V.1789/90)

Œuvre très peu connue, le menuet inachevé en *ré* majeur date des dernières années de la vie de Mozart. Pour des raisons que nous ignorons, Mozart n'écrivit jamais l'habituelle section médiane (ou trio) de cette petite œuvre remarquable. Après la mort de Mozart, sa femme Constanze, aux yeux de qui même les manuscrits inachevés de son mari étaient dignes d'être publiés, remit le menuet incomplet à un ami de la famille, Maximilian Stadler, qui le termina en y ajoutant une section en trio de sa propre composition. Le menuet fut enfin publié en 1801.

La contribution de Stadler est assez réussie, mais j'ai senti le besoin de recomposer moi-même certains des passages les moins convaincants pour le présent enregistrement.

Très rarement exécuté, ce menuet est néanmoins l'une des œuvres les plus étonnantes de Mozart, en raison de ses dissonances rugueuses et de ses étranges progressions harmoniques. À la première audition, les dissonances choquent l'oreille ; mais comme dans les œuvres à grande échelle de cette période, elles sont uniquement le sous-produit de l'intérêt de Mozart pour le contrepoint : lorsque les diverses lignes musicales sont traitées indépendamment les unes des autres,

il est inévitable qu'elles se heurtent çà et là. À ce moment de sa carrière, Mozart sans cesse provoque et surprend l'auditeur, même dans ses compositions les plus spontanées. L'on ne peut que s'émerveiller de sa capacité de transformer un simple petit menuet en une chose tout à fait extraordinaire, pour ensuite ne même pas se donner la peine de l'achever !

SONATE EN RÉ MAJEUR K. 576 (VIENNE, 1789)

Dans le premier mouvement de sa toute dernière sonate pour piano, Mozart incorpore le contrepoint dans la structure sonate en alternant des passages de polyphonie complexe avec de la musique plus traditionnelle de style galant. Le thème d'ouverture du premier mouvement, un motif de cor, dans la manière typiquement galante en six-huit, ne laisse rien présager de la polyphonie complexe à venir. Lorsque le thème est repris plus loin en contrepoint, essentiellement au moyen de canons serrés à deux voix, le ton demeure aimable grâce au sujet enjoué. Ces passages en canon dans les deux mains, particulièrement difficiles à exécuter, font que ce mouvement, en dépit de son allure plutôt joyeuse, figure parmi les pages les plus exigeantes sur le plan technique des sonates pour piano de Mozart.

L'*Adagio*, en forme de rondo, est un merveilleux mélange d'émotion et de simplicité, deux grandes qualités du style tardif de Mozart. Le splendide thème d'ouverture se transforme de façon subtile et revêt un nouveau sens, évoque une nouvelle émotion à chaque apparition. La section médiane de ce rondo est riche en harmonies et en couleurs, et à la fin, la délicate coda crée une atmosphère quasi hypnotique par la répétition exacte de ses phrases reprises telles quelles, un effet qu'il serait à mon avis regrettable de gâter en succombant à la tentation d'orner les passages répétés.

Le dernier mouvement est l'un des plus magnifiques finales en rondo de Mozart. En combinant la mélodieuse innocence du thème du rondo avec un développement rigoureux, corsé par le contrepoint, Mozart, dans ce dernier mouvement de sonate achevée, est arrivé à établir un équilibre parfait entre le sérieux de la polyphonie baroque et la galanterie rococo.

LUDWIG SÉMERJIAN

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ALAIN CAVENNE

L'INSTRUMENT

Hammerflügel Nannette Streicher, née Stein, Vienne, v. 1804.

Deux genouillères jointes pour lever les étouffoirs (*forte*). Longueur de 2116 (2136) mm, largeur de 1042 (1046) mm, hauteur de la caisse de 241 mm (à l'avant) et de 243 mm (pointe). Clavier de trois octaves de 475 mm. Longueur de la corde vibrante do 2 (la plus longue) de 277 mm. Mécanique allemande à échappement (*Prellzungenmechanik*) sans attrape des marteaux. Charpente et côtés de la caisse en épicea, caisse et couvercle plaqués d'if. Table d'harmonie en épicea.

N° d'inv. : GNM MIR 1107 (*Germanisches Nationalmuseum, Collection Rück*). Acquis en 1962.



Nannette Stein, baptisée Anna Maria, naquit à Augsbourg le 2 janvier 1769. Elle était la sixième enfant de Maria Regina, née Burkhart, et de Johann Andreas Stein, déjà célèbre comme facteur d'instruments à clavier. Dès l'âge de sept ans, Nannette aidait son père dans son atelier. À dix ans, elle fabriquait des pièces de la mécanique des instruments, voyait à l'accordage et aux réglages. Plus tard dans sa vie professionnelle, Nannette Streicher devint l'un des plus célèbres facteurs de pianos de son époque. Soulignons que, dans son atelier, Nannette ne fut ni une administratrice ni une simple surveillante : elle mit la main à la pâte, comme son père l'avait fait avant elle.

Après la mort de Stein en 1792, la famille conserva la firme encore deux ans à Augsbourg sous son nom, les pianos portant toujours l'inscription *Jean André Stein*. En 1794, Nannette épousa Andreas Streicher et, avec le frère cadet de Nannette, Matthäus Andreas, alors âgé de 18 ans, le jeune couple déménagea à Vienne. En 1802, Nannette et son frère se séparèrent et chacun fonda son propre atelier de fabrication de pianos. Le fils de Nannette, Johann Baptiste, se joignit à la firme de sa mère en 1823. Nannette Streicher s'éteignit le 16 janvier 1833 à l'âge de 64 ans. La maison ferma ses portes en 1896, un peu plus d'un siècle après son établissement à Vienne.

Les premiers instruments de Streicher continuaient la tradition établie par le père. C'était des pianos de cinq octaves, de *fa* 1 à *fa* 5, entièrement bi-cordes. Les marteaux étaient petits et légers et le chevalet étroit. La mécanique est dépourvue d'attrape pour retenir les marteaux qui rebondissent des cordes. Cette absence d'attrape réduit la gamme des nuances de l'instrument : si l'interprète exige trop de la mécanique, les marteaux « tambourinent », c'est-à-dire qu'ils rebondissent et frappent de nouveau les cordes.

Ces instruments se distinguent nettement des instruments fabriqués à partir d'environ 1790 par Anton Walter. Les instruments de celui-ci de la dernière décennie du XVIII^e siècle semblent avoir été conçus précisément pour produire plus de volume. Non seulement les marteaux étaient-ils plus lourds, les cordes plus grosses et le chevalet plus large, mais la mécanique possédait un mécanisme d'attrape. Dans son *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*, publié à Vienne en 1796, Johann Ferdinand von Schönfeld écrivait :

« Comme nous avons deux facteurs de pianos originaux, nous diviserons également nos pianos en deux catégories : les instruments fabriqués dans le style de Walter et ceux qui le sont dans le style de Streicher. En observant de plus près, nous pouvons également distinguer deux catégories d'interprètes parmi nos meilleurs pianistes. Les premiers préfèrent le grand festin pour l'oreille, c'est-à-dire un son puissant : ils produisent un son riche, jouent extrêmement vite, se jettent sur les passages les plus difficiles et les gammes les plus rapides. Leur jeu demande de la force et du nerf. Ces interprètes, incapables de retenue, ont besoin de pianos qui pourraient résister à un tel traitement. Aux virtuoses de ce genre, nous recommandons le piano du style Walter. Les musiciens de l'autre catégorie recherchent la nourriture de l'âme et préfèrent un jeu non seulement clair, mais aussi doux et tendre. Ils ne pourraient choisir un meilleur instrument qu'un piano de Streicher ou de Stein. Les virtuoses qui se situeraient entre ces deux groupes n'auront pas de mal cependant à trouver de bons instruments adaptés à tous les goûts et à toutes les bourses. »

Les jugements de von Schönfeld révèlent sa préférence marquée pour les pianos moins puissants et plus sensibles de Nannette Streicher, et montrent également qu'il défendait un jeu doux et délicat. Comme de raison, c'était aussi le point de vue d'Andreas Streicher, le mari de Nannette. Celui-ci rédigea et publia à Vienne en 1801 un petit livret qui accompagnait, à la livraison, les instruments fabriqués par sa femme. En plus de faire l'éloge d'un jeu délicat et expressif, la brochure condamnait ce que Streicher voyait comme la lourdeur de certains pianistes viennois de l'époque.

Le piano de Nannette Streicher utilisé ici (de la collection du Musée national allemand à Nuremberg) est l'un seulement des deux instruments à avoir survécu de la période allant de 1802,

année où les frère et sœur Stein se séparèrent, et 1805, année où Nannette modifia de façon plus radicale ses techniques de fabrication. L'autre piano se trouve au Musée des instruments de musique de Leipzig. Ce sont les deux seuls survivants d'une centaine de pianos (estimation prudente) ou peut-être davantage qui ont été fabriqués en 1803 et 1804, et ils constituent par conséquent des instruments particulièrement précieux. Tous deux sont signés *Nannette Streicher née Stein à Vienne*. Le piano de Nuremberg est plaqué de bois d'if, comprend des dorures et un clavier en os, et doit donc avoir été le plus coûteux des deux instruments. L'instrument enregistré ici possède un joli timbre, léger et transparent. Il représente la dernière floraison de la tradition des facteurs de pianos du XVIII^e siècle, reconnue et appréciée du temps de Mozart. Cette tradition, fondée à Augsbourg par Johann Andreas Stein, fut maintenue à Vienne par sa fille Nannette jusqu'à ce que la force irrésistible des progrès du XIX^e siècle se fasse partout sentir.

DR MICHAEL LATCHAM

TRADUIT DE L'ANGLAIS PAR ALAIN CAVENNE

There is something special about the works of Mozart's last years. Purified of all excesses, these subtle, delicate works, full of nostalgia, seem to belong to an other-worldly realm. Mozart, after a period of unprecedented formal expansion in the mid 1780's, had unexpectedly adopted a leaner, more conservative direction in his compositional style towards the end of the decade, willfully avoiding the dramatic flair and grandeur that characterized the compositions of the preceding years. And yet there is no dropping off in the quality or emotional force of these late works. In fact their very restraint is what seems to give them their almost heart-breaking poignancy. But why would Mozart, at the very pinnacle of his career, so abruptly and dramatically change his compositional style.

In great demand as a composer, pianist and teacher, Mozart's prospects during the mid 1780's were very bright indeed. But by the end of the decade Mozart was reduced to borrowing money from friends to maintain the lifestyle he was used to. Commissions had declined, ticket sales to his subscriptions concert were poor and, to make matters worse, many of his friends and patrons, including Haydn, were leaving Vienna for greener pastures. Romantically inclined biographers were understandably quick to point to these sad events and paint the picture of a depressed Mozart unable or unwilling to create the type of large-scale public works he had once turned out by the wagonload. More pragmatic scholars turn their attention to socio-economic conditions to explain Mozart's stylistic transgression. Everything from rising bread prices to Austria's border skirmishes with the Ottoman Turks are considered contributing factors. All this was certainly true and help explain Mozart's financial difficulties and the decline in the number of works he produced during his last years, but it would be a mistake to link Mozart's personal state of affairs with the development of his craft.

Mozart was never one to let his mood or financial situation dictate the direction of his artistic development. There needed to be something more to explain Mozart's sudden stylistic shift and that something was nothing less than a fundamental and continent-wide change of direction for the world of European high society.

The over-the-top flamboyance of Rococo Europe came to a crashing end in 1789 with the onset of the French Revolution. Big wigs, big dresses and big concerts were out, replaced with simple pony-tails, tapered gowns and intimate gatherings in the home. The crowned heads of Europe,

fearing the spread of the revolution, prepared their countries for war and deep economic malaise descended on the continent. As the eighteenth century entered its final decade, a new wave of conservatism took hold on European cultural society and Mozart's leaner, more intimate writing style was part of this trend.

As always, sensitive artists like Mozart were on the front lines of such societal shifts. But soon the new conservative trends began to influence the types of pianos being built at the end of the 18th century. The earlier, mid-century pianos that Mozart knew and loved were bright, extroverted, somewhat rustic sounding instruments perfect for public displays of virtuosity. Mozart himself had purchased such a powerful instrument built by Anton Walter soon after he settled in Vienna in 1781. But a decade later things were beginning to change. Piano manufacturers began to produce gentler toned instruments designed more for private enjoyment rather than public display. The champion of the more intimate type of pianoforte was, appropriately enough, a woman. Her name was Nannette (Anna Maria) Streicher. She was the daughter of none other than the great Andreas Stein, widely considered as the founder of the South German School of piano builders. Nannette had learned the family trade at her father's side in Augsburg and in 1792, after her father's death, moved the business to Vienna where it became one of the leading manufacturers of pianos in the Imperial capital.

The mechanics of her instruments did not differ greatly from her father's prototype, but, following the general stylistic trends of the period and, of course, her own personal tastes, her pianos had a mellow, more refined sound with the emphasis on a singing tone and delicate shadings of colour. Even the width of the individual keys were narrowed – evidently only the very tips of the fingers were to be used to gently caress the keys in order to produce a quiet tone purified of all excessive force. This is not to say that Streicher's pianos lack power. Volume, when needed, is certainly available. But the general tone of her pianos is rounder, more sophisticated compared to the rustic earthiness of many mid-century pianos still under the influence of late Baroque sensibilities.

The piano used in this recording was built by Streicher around 1803, thus only a few years after Mozart's premature death. Its pure and gentle, yet solid sound perfectly reflects the subtle and refined musicality of Mozart's late piano works.

THE CONTRAPUNTAL SONATA

One of the most striking characteristics of Mozart's late Sonatas is the degree of interest he shows in the art of counterpoint. The inclusion of contrapuntal writing was a perfect way to add some seriousness and intensity to a work without running the risk of thickening the overall texture. Mozart had already written some contrapuntal movements earlier in his career (the String Quartet K387, the Piano Concerto K459 and, most magnificently, the *Jupiter* Symphony, for example). But these were all final movements where a certain freedom of form was not uncommon. In the late Sonatas, however the intricate polyphony is concentrated mainly in the first movements where the rules of Sonata Form are paramount.

The success of these movements is due to Mozart's revolutionary idea of marrying a heavily polyphonic style with the melody-based Sonata structure. This was not a simple task. Sonata Form was, after all, developed in part as a reaction to the overly academic polyphonic forms of the Baroque period. Mozart resuscitates this "academic" style in his late Sonatas by weaving the polyphony seamlessly into the Sonata structure. In doing so he raises the sophistication and seriousness of these last Sonatas to a new level.

SONATA IN F MAJOR K. 533 (VIENNA, 1788)

This work is perhaps the most densely argued and contrapuntally rigorous of Mozart's Sonatas with the polyphonic writing of the first two movements thoroughly entwined into the structure giving them a level of uncompromising seriousness rarely found in Mozart's solo piano works.

The single-lined opening theme of the first movement of the Sonata K. 533 sounds very much like it could be a subject for a fugue. But halfway through the theme Mozart introduces a conventional accompanimental figure in the left hand which transforms the would-be fugue subject into a regular and fully rounded melody. The theme is then immediately repeated; this time beginning in the lower voice and the accompanimental figure comes in the upper voice. Inverting the voices in this way creates the impression that the melody and its accompaniment are in fact independent and interchangeable polyphonic lines. This will be the central thesis of this fascinating movement. All the typical building blocks of the Classical Sonata - melodies, accompanimental figures, passages of virtuosic display in the form of scales and arpeggios, even scraps of connecting material - are given equal value and considered ripe for contrapuntal treatment.

The second movement, though still preoccupied with contrapuntal writing, is most notable for its daring, even radical harmonic adventures. One particularly disconcerting passage, which occurs near the end of the development section just prior to the return of the main theme, has excited much discussion because of its strange, almost atonal harmonies. But the strangeness of the harmonies is merely the result of Mozart's polyphonic mindset. When the musical lines of a work are treated independently (which, in essence, is the definition of polyphonic writing), their linear (or horizontal) movement takes precedence over the harmonic (or vertical) progressions and where the voices overlap the resulting harmonies may sometimes sound strangely directionless and random. This is a phenomenon we see often in the music of those composers who were at once great colourists and great polyphonists. Besides Mozart, J. S. Bach and Chopin would be in this category. But, in the music of Mozart nothing is directionless or random. Every transgression, no matter how daring and original, can be logically explained within the bounds of the works structure. In the case of this famous passage, the harmonic ambiguities coincide with the climactic point of the development section. As the contrapuntal lines ascend in a long and passionate sequence, they build up a great deal of energy, and the dissonant harmonies only add to the air of tension and suspense. Then, as the sequence reaches its highpoint, the harmonic ambiguities are dispelled by a long descending arpeggio on the dominant seventh chord (spanning nearly the entire length of the keyboard) wonderfully clarifying the atmosphere and opening the door for the return of the movement's principle theme and the beginning of the recapitulation.

But the greatest surprise of this already surprising Sonata is its last movement or, more precisely, its lack of one. Mozart, it seems, couldn't find the time or the inspiration to write an original Finale to this great work. Instead, he dug up a "little Rondo in F major" (as he himself called it) which he had written two years earlier and attached it to the two newly composed Allegro and Andante movements in order to present his publishers with a complete Sonata.

Most commentators today express a certain air of disappointment that Mozart would choose to end one of his most serious and complex Sonatas with such a naïve little Rondo. But we must not forget that in Mozart's time, the final movement to a chamber work was expected to be a light-hearted piece, often a minuet or a simple set of variations. Although Mozart had gone a long way in dispelling this tradition by writing highly complex and weighty finales to so many of his works, he knew that in a pinch, this little Rondo would provide a perfectly acceptable Finale to his Sonata

– in fact his publishers probably welcomed it. Nevertheless Mozart sensed that the Rondo did need a little punching up before it could stand along side the other two movements. So he inserted 26 measures of new material near the end in order to add a little extra weight to the piece. Interestingly, it is within this insert - the only part of the Rondo which is contemporaneous to the rest of the Sonata – that we find the most intricate contrapuntal writing of the movement in the form of a little *fugato* near the end.

GIGUE IN G MAJOR K. 574 (LEIPZIG, 1789)

No survey of Mozart's late contrapuntal piano works would be complete without the inclusion of his little polyphonic masterpiece, the delightful Gigue in G major. Written out by Mozart in the notebook of the organist of the St. Thomas Church in Leipzig when he was passing through that city on his way to Berlin in 1789, it is difficult not to consider this work an homage to the former holder of that post, and greatest of all polyphonists, Johann Sebastian Bach. With its complex cross rhythms, contradictory phrasings between hands and treacherous jumps at the end, this devilish little piece, just over a minute long, is one of the most technically difficult of all of Mozart's piano works and one of the most fun to play.

SONATA IN B FLAT MAJOR K. 570 (VIENNA, 1789)

When Mozart removes the veil of counterpoint, another aspect of his late style is revealed. The transparency and economy of the writing in the Sonata in B flat major K. 570 are so extreme it seems almost exotic. Mozart essentially sheds all extraneous material from the structure of the work and a culture of restraint permeates throughout. The first movement, essentially a monothematic piece, contains no great dramatic outbursts, transitional passages are at a premium (the abrupt harmonic shift linking the exposition to the development section is a mark of Mozart's frugality), and the piano writing emphasizes delicacy over virtuosity.

The second movement, as usual in the works of Mozart, contains the heart of the Sonata. All the general rules of economy apply here as they did in the first movement - even more so. The restraint can be felt everywhere – in the emotion, in the ornamentation, in the use of dissonance, even in the range (the music scarcely ventures beyond the middle two octaves of the keyboard). It is this very restraint that gives this movement, and Mozart's late works in general, their particular poignancy. It becomes almost redundant to stress the simplicity and restraint of the last movement.

Its form is that of a Rondo in the French Style that Mozart generally labeled *Rondeau* or sometimes *Rondeaux* or even *Rondeaux*. As with the spelling, there doesn't seem to be any hard and fast rules as to what exactly made certain Rondos French. In any case, what is notable in this Rondo is that the usual refrain of the main theme, which usually occurs between the two episodes, is absent. It could be just another measure of Mozart's economy.

MINUET IN D MAJOR K. 355/594A (c. 1789/90)

Another late, though quite unfamiliar work, is this unfinished Minuet in D. For reasons unknown, Mozart never wrote the customary middle section (or Trio) to this remarkable little piece. After Mozart's death, his wife Constanze, who considered even the unfinished manuscripts of her late husband to be worthy of publication, passed the fragmentary Minuet on to a family friend, Maximilian Stadler, who completed the work by supplying a Trio section of his own composition. The Minuet was finally published in 1801.

Though Stadler's contribution to the work is pleasant enough, I did feel the need to recompose some of the weaker moments for the present recording.

Very rarely performed, this Minuet is nevertheless one of Mozart's most astonishing works, famous for its harsh dissonances and strange harmonic progressions. At first hearing the dissonances come as a shock, but, as we have seen in the larger scale works of this period, they are merely a byproduct of Mozart's preoccupation with counterpoint - when the various musical lines are treated independently they are bound to clash here and there. At this point of his career, Mozart never fails to challenge and surprise us even in his most occasional of compositions. We could only marvel at his ability to turn a simple little Minuet into something truly extraordinary - and then not even bother to complete the work!

SONATA IN D MAJOR K. 576 (VIENNA, 1789)

In the first movement of Mozart's very last piano Sonata, Mozart's method of incorporating counterpoint into the Sonata structure is simply to alternate passages of intricate polyphony with music of a more conventional *gallant* style. The opening theme of the first movement, a typically *gallant* hunting-horn motive in six-eight time, doesn't in any way hint at the intricate polyphony to come. When the theme is later developed contrapuntally, mainly through the use of close, two-part

canons, its cheerful subject, keeps the mood light. These canonic passages in both hands are notoriously difficult to execute and they help make this movement, in spite of its generally sunny disposition, one of the most technically challenging in all of Mozart's Piano Sonatas.

The *Adagio*, in the form of a Rondo, is a wonderful combination of the poignancy and simplicity – two hallmarks of Mozart's late style. By subtly altering its harmonic treatment, Mozart gives to the beautiful opening theme new emotional meaning each time it returns. The middle section of the movement is rich with colourful harmonies and at the end the delicate *Coda* creates an almost hypnotic atmosphere through the use of exact unaltered repetition of its phrases, an effect which, in my opinion, would be a pity to spoil by succumbing to the temptation to ornament the repeated passages.

The last movement is one of Mozart's finest Rondo Finales. By combining the tuneful innocence of the recurring Rondo theme with sections of rigorous counterpoint, Mozart, in this his last completed Sonata movement, is able to strike a perfect equilibrium between the seriousness of Baroque polyphony and Rococo gallantries.

LUDWIG SÉMERJIAN

THE INSTRUMENT

Hammerflügel Nannette Streicher, née Stein, Wien, circa 1804.

Two joined knee levers for lifting the dampers (forte).

Length 2116 (2136) mm, width 1042 (1046) mm, case side height 241 mm (front), 243 mm (tail).

Three-octave span 475 mm. Sounding length for the c2 (longest) string 277 mm.

German action with an escapement mechanism (*Prellzungenmechanik*) without a hammer check.

Base board and case sides of spruce, the case and the lid veneered in yew.

Soundboard of spruce.

Inv. no. GNM MIR 1107 (Germanisches Nationalmuseum, Rück Collection). Acquired in 1962.



Nannette Stein, christened Anna Maria, was born in Augsburg on January 2, 1769, the sixth child of Maria Regina, née Burkhart, and Johann Andreas Stein, then already famous as a maker of keyboard instruments. When she was just seven years old Nannette helped her father in his atelier and by age ten she was already busy making parts of the actions for the instruments as well as tuning and regulating pianos. Later in her professional life Nannette Streicher would become one of the most famous piano makers of her day. It should be noted that in her own company Nannette was thus not merely a supervisor or administrator but actually worked with her own hands in the workshop, as her father had done before her.

After the elder Stein's death in 1792, the family retained the firm for two more years in Augsburg under his name and the pianos continued to be labeled *Jean André Stein*. In 1794 Nannette married Andreas Streicher and, together with her younger brother Matthäus Andreas, then 18 years old, they moved to Vienna. In 1802 Nannette and her brother each set up their own separate busi-

nesses as piano makers. Nannette's son Johann Baptiste joined his mother's firm in 1823. Nannette Streicher died at age 64 on January 16, 1833. The family firm continued operating until 1896, just over one hundred years after the move to Vienna.

Streicher's earliest pianos continue the traditions laid out by her father. These are five-octave pianos (FF to f3), they are bi-chord throughout, have small light hammers and a bridge in slight cross-section. Their action has no hammer check with which to catch the hammers on their return from the strings. This restricts the dynamic range within which the instrument can be played. In the absence of a check, if the player demands too much from the action, the hammers rebound and hit the string for a second, unwanted time.

These instruments contrast with those made from about 1790 onwards by Anton Walter. His instruments of the last decade of the eighteenth century appear to have been designed for producing more volume. Not only were the strings thicker, the hammers heavier and the bridge of a larger cross-section but there was also a hammer check. In his *Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag*, published in Vienna in 1796, Johann Ferdinand von Schönfeld wrote:

"Because we have two original builders of pianos, we also divide our pianos into two classes: those that are made in the style of Walter and those made in the style of Streicher. By close observation we can also detect two classes of players amongst our best piano players. One of these classes loves a great musical treat, that is, a powerful sound; to that end they play with a rich sound, extremely fast, study the most difficult runs and the fastest octaves. This requires authority and a strong nerve. Such players, whose strength knows no moderation, require pianos that can take any excesses. For the virtuosi of this kind we recommend the Walter style of piano. The other class of player seeks nourishment for the soul, and loves playing that is not only clear but also soft and melting. These can choose no better instrument than the Streicher or so-called Stein type. The class between the virtuosi will however not be disappointed in finding good instruments to fit every taste and every pocket."

Von Schönfeld's judgments express his high regard for the quieter, more sensitive pianos of Nannette Streicher and shows him as well to have been an advocate of quiet, sensitive performance. Not surprisingly, this point of view was shared by Andreas Streicher, Nannette's husband. He wrote a little booklet, first printed in Vienna in 1801, which accompanied the instruments made by his wife when they were delivered to the clients. The booklet contains much praise of quiet, expressive playing and condemnation for what Streicher considered to be the heavy-handedness of some players in Vienna at the time.

The piano by Nannette Streicher recorded here (from the collection in the *Germanisches Nationalmuseum* in Nuremberg) is one of only two surviving instruments made by Nannette between 1802, when she and her brother parted company, and 1805, when more radical changes began to enter her piano building techniques. The other is in the *Musikinstrumenten-Museum* in Leipzig. These two are the only survivors out of a total of perhaps more than a hundred made in 1803 and 1804 (a conservative estimate) and are thus particularly precious instruments. Both are signed *Nannette Streicher née Stein à Vienne*. The Nuremberg instrument is veneered in yew, has gilded mounts and a bone keyboard and so must have been the more expensive instrument. With its beautiful light and transparent tone the instrument on this CD represents the last flowering of the eighteenth-century tradition of piano making known and loved in Mozart's day. That tradition, founded in Augsburg by Johann Andreas Stein, was continued in Vienna by his daughter Nannette until the full force of the nineteenth-century developments took universal effect.

DR. MICHAEL LATCHAM

Die Werke aus Mozarts letzten Jahren haben etwas Besonderes an sich. Diese subtilen, von allem Übermäßigen befreiten, geradezu nostalgischen Werke scheinen einem außerirdischen Reich zuzugehören. Nach einer Periode beispielloser Weiterungen in der Mitte der 1780er Jahre nahm Mozarts Kompositionsstil gegen Ende des Jahrzehnts eine eher konservative Richtung auf, die die dramatische *grandeur* der Vorjahre bewusst mied. Und dennoch ist ein Nachlassen emotionaler Kraft in diesen späten Werken nicht zu verspüren, vielmehr scheint gerade die Zurückhaltung ihnen die zu Herzen gehende Eindringlichkeit zu verleihen. Doch was veranlasste Mozart auf dem Zenit seiner Laufbahn so plötzlich seinen Schaffensstil zu ändern.

Bei der großen Nachfrage als Komponist, Pianist und Lehrer waren Mozarts Aussichten Mitte der Achtzigerjahre in der Tat glänzend. Am Ende des Jahrzehnts war er jedoch zur Aufrechterhaltung seines Lebensstils gezwungen, sich Geld von Freunden zu borgen. Kompositionsaufträge sowie der Verkauf von Konzertabonnements ließen nach und, was die Sache verschlimmerte, viele seiner Freunde und Gönner, einschließlich Haydn, zog es zu „fetteren Weiden“ fort von Wien. Biographen mit romantischer Neigung waren schnell bei der Hand, auf diese traurigen Umstände hinzuweisen und das Bild eines deprimierten Mozarts zu zeichnen, der unfähig oder nicht willens war, Werke von der Größe zu schaffen, wie er sie einst in großer Zahl produziert hatte. Pragmatischere Forscher lenkten ihre Aufmerksamkeit auf die sozioökonomischen Bedingungen, um Mozarts Stilveränderung zu verstehen. Von der Brotpreiserhöhung bis zu den Scharmützeln mit den osmanischen Türken wurde alles in Betracht gezogen. All dies war sicherlich wahr und hilft, Mozarts Geldprobleme sowie die abnehmende Produktivität seiner letzten Jahre zu erklären; doch wäre es ein Fehler, Mozarts Einkommen mit der Entwicklung seiner Kunst zu verquicken. Mozart hat sich seinen Schaffensweg nie von seiner Stimmung und finanziellen Lage vorschreiben lassen. Da braucht man etwas mehr zur Erklärung von Mozarts plötzlicher Stilwende, und dies Etwas war ein fundamentaler Wandel innerhalb der gesamten europäischen Oberschicht.

Die alles überragende Pracht eines Rokoko-Europa kam mit Einsetzen der Französischen Revolution 1789 zum völligen Absturz. Große Perücken, große Roben, große Konzerte waren vorüber und wurden durch einfache Haartracht, schmucklose Kleidung und private Treffen im eigenen Heim ersetzt. Die gekrönten Häupter Europas trafen aus Furcht vor der Ausbreitung der Revolution Kriegsvorbereitungen, und ein tiefes wirtschaftliches Unbehagen verbreitete sich auf dem Kontinent. Im letzten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts ergriff eine neue konservative Welle die Entwicklung.

Empfindsame Künstler von der Art eines Mozart befanden sich, wie stets, in den vordersten Reihen solcher gesellschaftlichen Verschiebungen. Als bald beeinflusste diese konservative Bewegung auch den Klavierbau. Die früheren Klaviere der Jahrhundertmitte, die Mozart kannte und liebte, waren extrovertierte Instrumente rustikal offenen Klangs und bestens geeignet für öffentliche virtuose Darbietungen. Mozart selbst hatte kurz nach seiner Übersiedelung nach Wien 1781 solch ein kraftvolles, von Anton Walter erbautes Instrument erworben. Nun aber, ein Jahrzehnt später, änderte sich die Lage: Klavierhersteller bauten sanfter tönende Instrumente, eher zur privaten Erbauung als zur öffentlichen Darbietung. Vorreiter der zarten Töne war, wie konnte es anders sein, eine Frau. Sie hieß Nannette (Anna Maria) Streicher und war die Tochter keines geringeren als des berühmten Andreas Stein, des weithin anerkannten Begründers der Süddeutschen Klavierbauschule. Nannette hatte das Familiengewerbe an der Seite ihres Vaters in Augsburg erlernt und nach dessen Tod die Werkstatt 1792 nach Wien verlegt, wo diese eine der führenden Klavierbaufirmen der kaiserlichen Hauptstadt wurde. Die Mechanik der väterlichen Instrumente hatte die Tochter nahezu unverändert beibehalten; ihren eigenen Vorstellungen, vor allem aber dem Geschmack ihrer Zeit folgend, hatten jedoch ihre Instrumente einen weicheren, verfeinerten Klang mit singendem Ton und delikaten Farbschattierungen. Sogar die Tastenbreite wurde verringert. Offensichtlich sollten nur die Fingerspitzen die Tasten – liebkosend – berühren, um einen ruhigen, von aller übermäßigen Kraft befreiten Ton zu erzeugen. Das heißt nicht, dass es den Streicher-Klavieren am bisweilen notwendigen Volumen gefehlt hätte; ihr Klang ist jedoch allgemein runder und kultivierter, gemessen an der Erdverbundenheit der noch unter dem Einfluss spät-barocker Wahrnehmung stehenden Instrumente.

Das für diese Aufnahme benutzte Klavier wurde um 1803 von Streicher gebaut, also nur wenige Jahre nach Mozarts frühem Tod. Sein reiner, sanfter und doch solider Klang vermag bestens die subtile und elegante Musikalität Mozarts später Klavierwerke widerzuspiegeln.

DIE KONTRAPUNKTALE SONATE

Eines der auffallendsten Kennzeichen der späten Sonaten ist deren Bekundung von Mozarts hohem Interesse an der Kunst des Kontrapunkts. Das Einbeziehen des kontrapunktischen Stils verlieh einem Werk zusätzliche Strenge und Intensität, ohne Gefahr zu laufen, die Gesamtstruktur zu überladen. Mozart hatte früher schon kontrapunktische Sätze geschrieben (etwa im Streichquartett KV 387, im Klavierkonzert KV 459 und, höchst prächtig, in seiner *Jupiter-Symphonie*); alle diese waren jedoch letzte Sätze, wo eine gewisse Formfreiheit nicht ungewöhnlich war.

In den letzten Sonaten hingegen ist Polyphonie wesentlich auf die ersten Sätze konzentriert, in denen die Regeln der Sonatenform vorherrschen. Die Ausdruckskraft dieser Sätze, die Mozarts revolutionärer Idee entsprang, den gewichtigen polyphonen Stil mit der melodiebasierten Sonatenstruktur zu vereinen, ist kein leichtes Unterfangen gewesen, war doch die Sonatenform auch als Reaktion auf ein Übermaß akademisch barocker Polyphonie entwickelt worden. Mozart erweckt diesen „akademischen“ Stil durch dessen nahtloses Einweben in die Sonatenstruktur zu neuem Leben.

SONATE IN F-DUR KV 533 (WIEN 1788)

Dies Werk ist wohl das kontrapunktisch strengste und dichtest gefügte unter den Mozart-Sonaten. Der polyphone Stil der ersten beiden Sätze ist mit deren Struktur gänzlich verwoben, was ihnen einen Zug unbeugsamer Bestimmtheit verleiht – sonst kaum zu finden in seinen Soloklavierwerken. Das einstimmige Eröffnungsthema des ersten Satzes der Sonate KV 533 hört sich zunächst wie ein Fugen- oder Kanon-Thema an. Doch alsbald führt Mozart eine übliche Begleitfigur in der linken Hand ein, die die Beinahe-Fuge zu einer regulären, voll abgerundeten Melodie werden lässt. Das Thema wird jedoch unmittelbar als untere Stimme wiederholt, während die obere die Begleitfigur übernimmt, was den Eindruck zweier unabhängiger, austauschbarer, polyphoner Stimmführungen erweckt – und das ist der Grundstein dieses faszinierenden Satzes. All die typischen Bauelemente einer klassischen Sonate – Melodien, Begleitfiguren, virtuose Passagen in Form von Tonleitern und *Arpeggios* wie auch Bindestücke – werden gleichermaßen zur kontrapunktischen Verarbeitung ins Auge gefasst.

Obleich noch vom Kontrapunktischen bestimmt, ist der zweite Satz wegen seiner gewagten, ja radikalen harmonischen Abenteuer höchst bemerkenswert. Eine besonders irritierende Passage

gegen Ende der Durchführung direkt vor dem wiederkehrenden Hauptthema hat wegen seiner befremdlichen, fast atonalen Harmonien zu erregter Diskussion Anlass gegeben. Die ungewohnten Harmonien verstehen sich indes aus Mozarts Auffassung von Polyphonie. Bei unabhängigem Fortschreiten der Stimmen in einem Musikwerk (und das ist das Wesen der Polyphonie) hat die lineare (oder horizontale) Bewegung die Oberhand über der harmonischen (oder vertikalen) Entwicklung, so dass bei sich überlappenden Stimmen die Harmonien bisweilen orientierungslos und zufällig klingen. Das ist ein oft anzutreffendes Phänomen in der Musik von Komponisten, die zugleich große Tonmaler wie große Polyphonisten sind. Neben Mozart gehören J.S. Bach und Chopin dazu. In Mozarts Musik, in der nichts richtungslos oder zufällig ist, lässt sich jeder auch noch so gewagte harmonische Übergang aus der Werkstruktur klar erkennen. Im Falle der genannten Passage treffen die harmonischen Mehrdeutigkeiten mit dem Höhepunkt der Durchführung zusammen. In einem langen, leidenschaftlichen Anstieg bauen die kontrapunktischen Stimmen beträchtliche Energie auf, die die spannungsgeladenen Dissonanzen nur unterstützen. Sodann, nach Erreichen des Höhepunktes, werden die harmonischen Spannungen durch ein langes, sich über fast die gesamte Tastatur erstreckendes, absteigendes *Arpeggio* auf der Dominant-Septime abgebaut, auf diese Weise eine wundervolle Bereinigung der Atmosphäre bewirkend. Und das Tor öffnet sich für die Reprise mit dem rückkehrenden Hauptthema des Satzes.

Jedoch ist die größte Überraschung der bereits überraschenden Sonate in ihrem letzten Satz zu finden – oder besser im Fehlen desselben. Es scheint, dass Mozart nicht die Zeit oder auch nicht die Eingebung gehabt hat, ein selbständiges Finale zu diesem großen Werk zu schreiben. Anstelle dessen hat er ein „kleines Rondo in F-Dur“ (wie er es selbst nannte) ausgegraben, das er zwei Jahre zuvor geschrieben hatte, und an die beiden neu komponierten Allegro- und Andante-Sätze angehängt, um seinen Verlegern eine vollständige Sonate zu präsentieren. Die meisten heutigen Kommentatoren lassen ein Bedauern über Mozarts Entscheidung erkennen, eine seiner bedeutsamsten und komplexesten Sonaten mit solch einem naiven Rondo abzuschließen. Wir dürfen aber nicht vergessen, dass zu Mozarts Zeiten der letzte Satz einer Kammermusik ein leicht beschwingtes Stück zu sein hatte, ein Menuett etwa oder ein paar Variationen. Obwohl Mozart oft und seit langem mit dieser Tradition durch hoch komplexe und gewichtige Finale gebrochen hatte, wusste er doch, dass zur Not solch ein kleines Rondo eine annehmbare Lösung für seine Sonate sein könnte – was seine Verleger wohl tatsächlich begrüßt haben. Nichtsdestoweniger spürte Mozart, dass er noch einmal

Hand anlegen müsse, bevor das Rondo neben den beiden anderen Sätzen Bestand haben könne. So schob er nahe dem Ende 26 Takte ein, um dem Stück ein Extragewicht zu verleihen. Interessanterweise befindet sich in diesem Einschub – dem einzigen mit der übrigen Sonate zeitgleich entstandenen Teil des Rondos – die in dem Satz anspruchsvollste Verwendung des Kontrapunkts in Form eines kleinen *fugato*.

GIGUE IN G-DUR KV 574 (LEIPZIG 1789)

Spricht man von Mozarts kontrapunktischen Klavierwerken, darf die *Gigue in G-Dur*, dieses kleine polyphone Meisterstück, nicht fehlen. Mozart hatte sie in das Notizbuch des Organisten der Thomaskirche in Leipzig geschrieben, als er sich 1789 auf der Durchreise nach Berlin befand. Ganz offensichtlich war sie als Würdigung des früheren Stelleninhabers gedacht, des größten aller Polyphonisten, Johann Sebastian Bach. Mit seinen sich überschneidenden komplizierten Rhythmen, seiner in beiden Händen gegenläufigen Phrasierung und seinen tückischen Sprüngen am Ende ist das kaum einminütige teufliche, doch köstliche Stück eines der technisch schwierigsten Klavierwerke Mozarts – aber auch eines, das zu spielen höchsten Spaß macht.

SONATE IN B-DUR KV 570 (WIEN 1789)

Wenn wie in der Sonate KV 570 das Kontrapunktische zurücktritt, offenbart sich die eigentliche Natur von Mozarts Spätstil. Transparenz und Sparsamkeit sind die beherrschenden Eigenschaften und alles nicht zur Struktur Gehörige ist abgestreift; ein Geist der Beschränkung durchdringt alle Winkel des Werks. Der erste Satz, im wesentlichen ein monothematisches Stück, enthält keine großen dramatischen Ausbrüche; Überleitungen herrschen vor (der abrupte harmonische Sprung an der Nahtstelle von Exposition und Durchführung ist ein Zeichen Mozartscher Genügsamkeit), und Delikatesse hat Vorrang vor Virtuosität.

Der zweite Satz ist wie sonst auch in Mozarts Werken das Herz der Sonate. Die Regeln der Sparsamkeit sind hier noch strikter als im ersten Satz beachtet. Überall ist Beschränkung fühlbar – in der Emotion, in den Verzierungen, im Gebrauch von Dissonanzen, sogar im Tonumfang (die beiden mittleren Oktaven der Tastatur werden kaum überschritten). Diese Zurückhaltung ist es, die den Satz, wie Mozarts Spätwerk überhaupt, so ergreifend macht.

Es erübrigt sich fast, auch auf die Schlichtheit und Zurückhaltung im letzten Satz hinzuweisen. Seine Form ist die eines Rondos im französischen Stil, das Mozart im allgemeinen mit *Rondeau*, manchmal mit *Rondeaux* oder auch *Rondeaux* beschriftete. Wie bei der Schreibweise scheint es keine festen Regeln zu geben, was genau ein Rondo französisch macht. Bemerkenswert ist jedenfalls, dass in diesem Rondo der Refrain mit dem Hauptthema, der üblicherweise zwischen zwei Episoden steht, fehlt. – Das könnte eine weitere Sparsamkeitsmaßnahme Mozarts sein.

MENUETT IN D-DUR KV 355/594A (CA. 1789/90)

Ein ziemlich ungewöhnliches Werk, dieses unvollendete Menuett in D-Dur, das in Mozarts letzten Lebensjahren entstanden ist. Aus unerklärlichen Gründen hat Mozart den üblichen Mittelteil, das Trio, zu diesem beachtenswerten kleinen Stück nie geschrieben. Nach Mozarts Tod übergab seine Frau Constanze, die auch unvollendete Handschriften ihres Mannes für veröffentlichungswürdig hielt, das fragmentarische Menuett Maximilian Stadler, einem Familienfreund, der das Werk durch Einsetzen eines Trio-Teils aus eigener Komposition vervollständigte. Das Menuett wurde schließlich 1801 veröffentlicht. Stadlers Beitrag zu dem Stück ist durchaus gefällig, dennoch hielt ich es für angebracht, für die vorliegende Aufnahme einige Schwachstellen neu zu fassen.

Das sehr selten zu hörende Menuett ist wegen seiner herben Dissonanzen und fremdartigen Harmonieentwicklung eines von Mozarts erstaunlichsten Werken. Die erste Wahrnehmung der Dissonanzen mag frappieren, doch sind sie, wie wir in den umfangreicheren Werken der gleichen Periode gesehen haben, lediglich eine Folge von Mozarts Beschäftigung mit dem Kontrapunkt: Wenn die Melodielinien unabhängig voneinander entwickelt werden, prallen sie zwangsläufig hie und da aufeinander. Zu dieser Schaffenszeit scheut sich Mozart keineswegs, selbst in seinen kleineren Gelegenheitskompositionen uns herauszufordern und zu überraschen. Wir können nur seine Fähigkeit bewundern, mit der er ein schlichtes Menuett in etwas wahrlich Außergewöhnliches verwandelt – und sich nicht einmal um die Vollendung des Werkes bemüht.

SONATE IN D-DUR KV 576 (WIEN 1789)

Im ersten Satz seiner letzten Sonate lässt Mozart polyphone Passagen mit solchen eher konventionell *galanten* Stils abwechseln. Das Eröffnungsthema, ein typisch *galantes* Jagdhornmotiv, lässt in keiner Weise die spätere komplexe Polyphonie erwarten. Selbst wenn das Thema dann kontra-

punktisch – vorwiegend in Form geschlossener zweiteiliger Kanons – entwickelt wird, hält seine gefällige Art in schwingendem Sechachteltakt die leichte Stimmung aufrecht. Diese beidhändigen Kanon-Passagen sind bekanntermaßen schwierig zu spielen; sie machen den Satz – trotz seiner heiteren Disposition – zu einem der technisch anspruchsvollsten Sätze aller Klaversonaten Mozarts.

Im *Adagio* ist die Eindringlichkeit des langsamen Satzes der F-Dur-Sonate wundervoll mit der Zurückhaltung und Empfindsamkeit des langsamen Satzes der B-Dur-Sonate vereint. Das schöne, kunstvoll variierte Eröffnungsthema erhält je nach seiner Stellung in der Gesamtstruktur eine neue harmonische Bedeutung: dynamisch, vorwärts treibend zu Beginn eines Abschnitts und ruhiger, Trauer und Nostalgie andeutend, am Ende einer Phrase. Der Mittelteil dieses Rondos ist reich an farbigen Harmonien, und sein thematisches Material wird in der Coda wieder verwendet.

Der letzte Satz ist eines der best geratenen Rondo-Finale Mozarts. Durch Verbindung der quasi-unschuldigen Rückkehr des Rondo-Themas mit Abschnitten rigoroser, kontrapunktisch gesteigerter Durchführung ist Mozart in diesem letzt vollendeten Sonatensatz ein perfektes Gleichgewicht zwischen der Sonaten- und der Rondoform gelungen.

LUDWIG SÉMERJIAN

ÜBERSETZUNG VON DR. DIETER WICKMANN

DAS INSTRUMENT

Hammerflügel Nannette Streicher, geborene Stein, Wien, ca. 1804

Zwei gekoppelte Kniehebel zur Hebung der Dämpfer (forte).
Länge 2116 (2136) mm, Breite 1042 (1046) mm, Gehäusehöhe
vorn 241 mm, hinten 243 mm. Drei-Oktaven-Spanne 475 mm.
Schwinglänge der (längsten) c2-Saite 277 mm.
Deutsche Prellzungenmechanik ohne Hammerfänger.
Grundplatte und Gehäuseseiten aus Fichte, Gehäuse und Deckel
eibenfurniert.
Resonanzboden aus Fichte.

*Inv. Nr. GNM MIR 1107 (Germanisches Nationalmuseum,
Sammlung Rück). Erworben 1962.*



Nannette Stein, getauft Anna Maria, geboren zu Augsburg am 2. Januar 1769, war sechstes Kind der Maria Regina, geborene Burkhart, und des Johann Andreas Stein, des bereits berühmten Erbauers von Tasteninstrumenten. Schon als Siebenjährige half Nannette ihrem Vater in der Werkstatt, und im Alter von zehn verfertigte sie Teile der Mechanik, regulierte diese ein und stimmte die Instrumente. Später sollte sie zu den führenden Klavierbauern ihrer Zeit zählen. Dabei ist hervorzuheben, dass Nannette ihre Werkstatt nicht einfach verwaltet und geleitet hat, sondern, ihrem Vater gleich, in ihr handwerklich tätig gewesen ist.

Nach des Vaters Tod 1792 führte die Familie das Geschäft in Augsburg für weitere zwei Jahre fort, in denen die Klaviere weiterhin mit der Aufschrift Jean André Stein versehen wurden. 1794 heiratete Nannette Andreas Streicher und zog gemeinsam mit ihrem jüngsten damals 18jährigen Bruder Mathäus Andreas nach Wien. 1802 gründeten Nannette und ihr Bruder ihre eigenständigen Klavierbauunternehmen. Nannettes Sohn Johann Baptiste stieg 1823 in den mütterlichen Betrieb mit ein. Nannette Streicher starb vierundsechzigjährig am 16. Januar 1833. Das Familienunternehmen blieb bis 1896 bestehen – etwas über hundert Jahre seit dem Umzug nach Wien.

Die frühen Streicher-Klaviere setzten die vom Vater angelegte Tradition fort. Sie umfassen fünf Oktaven (FF bis f3), sind durchgängig doppelsaitig bespannt, haben kleine, leichte Hämmer und einen Steg geringen Querschnitts. Die Mechanik hat keine den Rückprall von der Saite verhöhrenden Hammerfänger, was die Spieldynamik des Instruments einschränkt, da ein zu heftiger Tastendruck die Hämmer ein unerwünschtes zweites Mal die Saiten anschlagen lässt.

Im Unterschied zu diesen Instrumenten sind die, die Anton Walter seit 1790 baute, eher auf größeres Klangvolumen angelegt: Die Saiten waren dicker, die Hämmer schwerer, der Steg von größerem Querschnitt, und vor allem hatten sie Hammerfänger. Johann Ferdinand von Schönfeld schrieb in seinem 1796 in Wien erschienenen Jahrbuch der Tonkunst in Wien und Prag:

„Da wir nun zwei Originalinstrumentenmacher haben, so teilen wir unsere Fortepiano in zwei Klassen unter unsern größten Klavierspielern. Eine dieser Klassen liebt einen starken Ohrenschmauss, das ist, ein gewaltiges Geräusche; sie spielt daher sehr reichtönig, ausserordentlich geschwind, studiert die häckeligsten Läufe und die schnellsten Octavschläge. Hiezu wird Gewalt und Nervenstärke erfordert; diese anzuwenden, ist man nicht mächtig genug, eine gewisse Moderation zu erhalten, und bedarf also eines Fortepianos, dessen Schwebung nicht überschnappt. Den Virtuosen dieser Art empfehlen wir walterisches Fortepiano. Die andere Klasse unsere großen Klavierspieler sucht Nahrung für die Seele, und liebt nicht nur deutliches, sondern auch sanftes, schmelzendes Spiel. Diese können kein besseres Instrument, als ein Streicherisches, oder sogenanntes Steinisches wählen. Die Zwischenklasse der Virtuosen werden außerdem nicht verlegen seyn, gute Instrumente nach jedem Geschmacke und nach jedem Preise zu finden.“

Von Schönfelds Beurteilung drückt seine Hochschätzung der ruhigeren, sensibleren Instrumente der Nannette Streicher aus und lässt ihn als Verfechter der zurückhaltenden, empfindsamen Töne erkennen. Diese Sicht wurde, kaum überraschend, von Andreas Streicher, Nannettes Mann, geteilt. Er hatte eine erstmalig 1801 in Wien gedruckte Broschüre verfasst, die den Käufern der von seiner Frau gefertigten Instrumente als Begleitheft überreicht wurde. Das Büchlein enthält viel Lob für das ruhige, ausdrucksvolle Spiel und verurteilt, wie Streicher es nennt, die „Schwerhändigkeit“ einiger Spieler im Wien jener Zeit. Der für die vorliegende Aufnahme verwendete Flügel (aus der Sammlung des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg) ist eines der nur zwei von Nannette Streicher noch erhaltenen Instrumente, die zwischen 1802 (als sie und ihr Bruder sich geschäftlich trennten) und 1805 entstanden sind, bevor wesentliche Änderungen in ihrem Klavierbau Einzug hielten. Das andere befindet sich im Musikinstrumenten-Museum in Leipzig. Diese beiden sind die einzig verbliebenen von insgesamt (nach vorsichtiger Schätzung) etwa hundert in den Jahren 1803 und

1804 gebauten Instrumenten und folglich besonders kostbar. Beide sind mit „*Nannette Streicher née Stein à Vienne*“ signiert. Das Nürnberger Instrument ist mit Eibenholz furniert, hat goldene Beschläge und eine elfenbeinerne Tastatur, muss also das teurere Instrument gewesen sein. Mit seinem angenehmen leichten und transparenten Klang repräsentiert das Instrument auf dieser CD die letzte Blüte der Klavierbautradition im achtzehnten Jahrhundert, die zu Mozarts Zeiten so beliebt gewesen ist. Diese in Augsburg durch Johann Andreas Stein begründete Tradition wurde in Wien durch seine Tochter fortgesetzt, bis die ganze Kraft der Entwicklungen des neunzehnten Jahrhunderts umfassend Fuß fasste.

DR. MICHAEL LATCHAM

ÜBERSETZUNG VON DR. DIETER WICKMANN

Enregistrement et réalisation / *Recorded and produced by* / Produktion und Tonmeister: **Johanne Goyette**
Octobre 2004 / *October 2004* / Oktober 2004

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

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

Sonate K 570, Bayerischer Rundfunk / Studio Franken, Mai 2005/ *May 2005* / Mai 2005

Production / *Executive producers* / Produktion: **Dr. Ursula Adamski-Störmer, Thorsten Preuß**

Prise de son / *Recording supervisor* / Tontechnik: **Lutz Wildner**

Régie / *Balance engineer* / Tonregie: **Herbert Frühbauer**

Instrument: **Original Nannette Streicher**, née Stein, Vienne, v.1804 / *born Stein, Vienna, ca. 1804* /
geborene Stein, Wien, ca. 1804

Restauration et accord / *Restoration and tuning* / Restaurierung und Stimmung: **Georg Ott**,
Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

Photo pianoforte / *Fortepiano* / Hammerflügel: **Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg**

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