



Deutschlandfunk



Wolfgang Amadeus Mozart

Klaviertrios KV 10–15
Divertimento KV 254

Abegg
trio

historische Instrumente



Das Kind Mozart in der Sonatenkindheit

von Jan Reichow

Es gab einige glückliche Zufälle im Leben des Glückskindes: zu den bekanntesten und durchaus gewürdigten gehörte der, dass sein Vater ein guter Musiker, tüchtiger Komponist, vor allem aber ein phänomenaler Pädagoge war.

Damit nicht genug: es gab eine 5 Jahre ältere, hochbegabte Schwester, die von dem Baby Wolfgang Theophilus täglich beobachtet wurde, – Kinder lernen von Kindern! – : sie spielte ausgezeichnet Cembalo und war ihm dennoch, wie sich spätestens erwies, als er laufen konnte, nicht uneinholbar voraus. Dann und wann reckte er sich schon zur Tastatur hinauf, um auf eigene Faust wohltonende Terzen zusammenzustellen ...

Der glücklichste, aber nur selten gewürdigte Zufall lag darin, dass die Zeit seiner frühen Entwicklung mit der Kindheit der Sonate zusammenfiel. *„In keiner früheren oder späteren Epoche konnten seine Kindheitswerke ein solches normales Verhältnis zu den großen Werken der Musik finden“*, schrieb der englische Musikwissenschaftler Donald Francis Tovey und fügte hinzu, dass die frühen Sonaten, die ja noch mit Opuszahlen versehen waren, – als op. 3 veröffentlichte Leopold 1765 in London die hier eingespielten 6 Violinsonaten mit obligatem Cello (KV 10 bis 15) – *„voll an Erfindungsreichtum und technisch so kompetent sind wie die meisten zeitgenössischen Werke.“*¹

Und die bekanntesten zeitgenössischen Komponisten waren – wie sich allerdings erst im Nachhinein zeigte – keine Giganten der Musikgeschichte: Joh. G. Eckard, Chr. Hochbrucker, J.-P. Legrand, Joh. Schobert, C. Fr. Abel, G. Chr. Wagenseil, Carlo Graziani und schließlich Johann Christian Bach, der aber sicher einer anderen Kategorie angehörte.

Man stelle hypothetisch nur einmal den achtjährigen Schubert dagegen, wie er auf das Gesamtwerk von Mozart stößt, auf den (nahezu) vollständigen Haydn und auf die erdrückende Last von 23 Beethovenschen Klaviersonaten, bis hin zur Appassionata, zu schweigen von Klaviertrios, Quartetten und Sinfonien. Wohin hätte er reisen, was hätte er schreiben können?

Das Kind Mozart erlebte eine musikalische Welt, die selbst etwas Kindliches hatte, da sie auf Dilettanten zugeschnitten war, wenn auch hoffähige und oft genug weisungsberechtigte. Hier eine Kaiserin, die Arien sang, dort ein König, der Cello spielte, – kein Wunder, dass man in einem heute unbegreiflichen Ausmaße für den „herrschenden“ Geschmack komponierte. Ob nun Sonate oder Sinfonie drüberstand: im Grunde lauter Divertissements oder Divertimenti.

Man pflegte einen Plauderton, der durch nette Einfälle entzückte, ohne je mit privater Leidenschaft oder grüblerischer Gelehrsamkeit zu degoutieren.

Also hütete man ein Schatzkästlein von Kleinfiguren, eleganten Formeln, Ornamen-

ten, Trillern, Seufzern, feingliedrigen Imitationen und Halbschlüssen, die zur Fortspinnung des Fadens reizten.

Und doch verfügt das Kind Mozart bereits über eine Palette von Ausdrucksmöglichkeiten, die, gerade angesichts dieses gegebenen Rahmens, erstaunlich ist. Wolfgang schreibt, was er bei den Großen sieht und hört, und übertrifft sie womöglich an Frische und Mutwillen. Kein Stück gleicht dem anderen, und in den Mollfarben gelingen ihm unvergleichliche Stimmungen: das Menuetto II in KV 10, das Andante in KV 13!

Mozart dedizierte die Sonaten der Königin von England „auf ihr selbst verlangen“: „*Six / Sonates / pour le / CLAVECIN / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute Traversière*“; so wurde es jedenfalls in der einen Ausgabe gedruckt, in einer zweiten ist hinzugefügt: „*et d'un Violoncelle*“, und tatsächlich wurden gedruckte Cellostimmen beigefügt. Da die Partitur jedoch in beiden Ausgaben nur Klavier- und Violinstimme enthielt, blieb es bis zur Edition der Neuen Mozart-Ausgabe (NMA) 1966 unbekannt, dass hier tatsächlich die ersten Mozartschen Klaviertrios vorliegen!

Welchen Weg die Sonate damals gehen musste, heiße sie nun Klaviertrio oder Quartett, ist bereits an Äußerlichkeiten abzulesen: man vergleiche die Satzproportionen mit denen des 11 Jahre späteren, „wirklichen“ Klavier-Trios (KV 254), das gleichwohl noch als Divertimento überschrieben ist: hier hat

ein einziger Satz die Ausdehnung eines ganzen frühen Trios mit mehreren Sätzen!

Und die Länge beruht natürlich nicht auf bloßem Vorsatz, sie muss sinnvoll erscheinen und gerechtfertigt sein durch das wachsende Vermögen, musikalische Einfälle zu organisieren.

Schon in Paris, der vorhergehenden Reise-station, hatte man nicht nur Wolfgangs Fähigkeit mehrstündigen Improvisierens am Klavier gerühmt, sondern: dass er dabei „*die Inspiration seines Genius im Zaume hielt und seine vielen entzückenden Einfälle mit Geschmack und wohlgeordnet vortrug*“.²

Auch die Sonate will unterhalten und rühren, zugleich sucht sie aber mit Hilfe der vorhandenen Elemente ein Kontinuum zu entwickeln, das über den schönen Augenblick hinausweist, zunächst natürlich auf eher bezaubernde als bezwingende Weise. Auch in der Konversation lässt man ja keine peinlichen Pausen entstehen, schon gar nicht auf der Bühne, die als Vorbild gedient haben mag.

Und noch weniger in der Sinfonie, die schon aus ökonomischen Gründen eine fortdauernde Beschäftigung so vieler Beteiligten auf beiden Seiten (Podium und Publikum) provozierte.

Wolfgangs erste Sinfonie (KV 16) enthielt nach Meinung seines Vaters noch zu viele Ungeschicklichkeiten; da galt es, gründlich die erfolgreichen Sinfonien von Johann Christian Bach und Carl Friedrich Abel studieren.

Und tatsächlich schrieb er Abels Sinfonie Es-dur op.7 Nr.6 von A bis Z in sein Skiz-

zenbuch, um dann nach diesem Muster eine neue, eigene Sinfonie (KV 19) zu gestalten, die jedem Anspruch genügen konnte. Wir wissen nicht, ob neben seinem Vater auch die genannte Prominenz ihm dabei Ratschläge erteilt hat.

Man kann einerseits Klage darüber führen, dass ein hochbegabtes Kind wie Mozart in seiner bildungsfähigsten Zeit 3 ¼ Jahre lang ununterbrochen auf Reisen ist: die Familie Mozart verließ Salzburg am 9. Juni 1763 und kehrte erst am 29. November 1766 zurück. Aber auch dann erwartete das Kind kein „entspanntes, kindgerechtes Alltagsleben“³, – weitere Reisen folgten. Es fragt sich, was kindgerecht und was mozartgerecht ist. Er selbst sagte einmal: „*ich versichere sie, ohne reisen / wenigstens leüte von künsten und wissenschäften / ist man wohl ein armseeliges geschöpf!*“ (11. Sept. 1778)⁴

Ein geniales Kind, dem es bestimmt war, zu einem musikalischen Fluchtpunkt der Menschheit zu werden, befand sich während einer wichtigen Phase seiner Kindheit nicht zufällig in London, dem Zentrum der damaligen Welt. Hier blieb die Familie sogar über ein Jahr, und die Kinder wurden nicht nur permanent vorgeführt, sie lernten permanent, öffentlich und privat.

Vor dem englischen König, bei dem sie eingeladen sind, spielt Wolfgang Kompositionen von Georg Christoph Wagenseil, Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel und Georg Friedrich Händel vom Blatt, und er begleitet

die Königin bei einer Aria. (Wie sie gesungen hat? Haydn hat es später mal etwas maliziös formuliert: „*ganz leidlich für eine Königin!*“⁵)

Leopold Mozart schreibt über die Fortschritte seines Sohnes an Freund Hagenauer: „*das was er gewusst, da wir aus Salzburg abgereist, ist ein purer Schatten gegen demjenigen, was er jetzt weis. Es übersteigt alle Einbildungskraft. Er empfiehlt sich vom Clavier aus, wo er eben sitzt, und des Capellmeisters Bachs Trio durchspielt.*“⁶

Man sagt, Wolfgang lernte von Johann Christian Bach das „singende Allegro“, also: er lernte es kompositionstechnisch. Aber er sang ja auch selbst, er ging in London zu dem berühmten Kastraten Giovanni Manzuoli, der ihm die Grundlagen des italienischen Gesangs beibrachte, was der sonst so erzählfreudige Leopold merkwürdigerweise verschwieg. Charles Burney berichtet von einem Konzert, in dem das Kind „*die unterschiedlichen Stilarthen des Gesangs improvisierte, und zwar sowohl der damaligen Opernsänger wie ihrer Lieder in einer extemporierten Oper auf einen Nonsense-Text (...), alles voller Geschmack und Erfindungsreichtum, in tadelloser Harmonie, Melodik und Modulation.*“⁷

Eine andere Begegnung, die immer wieder geschildert wird, geht auf einen Bericht zurück, den Mozarts Schwester allerdings erst im Jahre 1792 in ihren Erinnerungen niederschrieb.

Demnach stellte Johann Christian Bach, am Klavier sitzend, den Knaben vor sich hin,

spielte links und rechts an ihm vorbei einige Takte, ließ das Kind fortfahren und übernahm dann wieder. Auf diese Weise wechselnd spielten sie eine ganze Sonate, und zwar so, dass man – hätte man es nicht gesehen – geglaubt hätte, da spiele nur einer.

Das Zeugnis dieser schönen Begegnung rechtfertigt allerdings keine weitreichenden Vermutungen über ein Lehrer-Schüler-Verhältnis; Martin Geck bringt es nüchtern auf den Punkt: *„Wir wissen nicht, ob der Ältere den Jüngeren ernsthaft gefördert hat: Am Londoner Musikmarkt konkurriert jeder mit jedem und Johann Christian Bach ist mit nicht einmal dreißig Jahren noch nicht in dem Alter, wo man andere neben sich dulden kann. Unzweifelhaft aber fungiert er als großes Vorbild – bis weit in Mozarts Mannheimer Zeit.“*⁸

Vielleicht war es Mozarts Glück, dass er in den entscheidenden Jahren Johann Christian Bach, der eine freundlich-galante Italianità pflegte, begegnet ist und nicht dessen älterem Bruder Carl Philipp Emanuel Bach, der mutiger und mutwilliger mit der Musik verfuhr.

Vieles an der Sonatenform bzw. an dem neuen Geist, der die Musik erfasste, wirkte offenbar beunruhigend und erregend, man bemerkt es, wenn man konservativeren Geistern zuhört, die vielleicht spürten, was dabei verloren ging.

1774 kritisierte Johann Abraham Peter Schulz *„die Sonaten der heutigen Italiener“*

als *„ein Geräusch von willkürlichen auf einander folgenden Tönen, ohne weitere Absicht, als das Ohr unempfindsamer Liebhaber zu vergnügen, phantastische plötzliche Uebergänge vom Frölichen zum Klagenden, vom Pathetischen zum Tändelnden, ohne das man begreift, was der Tonsetzer damit haben will.“*⁹

Wer die barocke Affektenlehre kennt, weiß, dass man dem Publikum pro Stück einen Hauptaffekt zumutet, der sich entfaltet und dem sich das Gemüt in aller Ruhe anpasst. Im Mittelteil der Arie, im Trio des Tanzsatzes kann es einen Kontrast dazu geben, aber letztlich geht es um die Darstellung und Vermittlung eines einzigen Gemütszustandes in „natürlicher“ Breite.

Jetzt aber operiert man mehr und mehr mit den bloßen „Bausteinen“ der Seele, denen eine Entfaltung nur zugebilligt wird, soweit sie den Fortgang des gedachten Dramas beleben. Es sind erinnerte emotionale Momente, die mehr dramatisch als architektonisch aneinandergesetzt werden und vom Rezipienten die Bereitschaft verlangen, sich wie ein Blatt in wechselnder Brise zu verhalten. Ein Sonatensatz (zumindest der erste) war nicht Spiegel eines einzigen, in Tiefe und Breite ausgeloteten Gemütszustandes, sondern Projektionsfläche des Lebens, ein komprimiertes Drama mehrerer Akteure oder motivischer „Agenten“, zuweilen verteilt auf verschiedene Instrumente in wechselnden Rollen.

Eine neue Form von Distanz also gegenüber den innersten Bewegungen oder eine neue psychologische Nähe? Verfügungsgewalt oder Verinnerlichung?

Gewiss darf man J. A. P. Schulz nicht auf die geniale Einfachheit seines Liedes „*Der Mond ist aufgegangen*“ reduzieren, aber es passt gut, wenn gerade er sich über die „*verwirrende Gedankenfülle*“ der Sonate beklagt.¹⁰

Und diese Tendenz sollte im Zeichen von Sturm und Drang, im Dienst eines neuen Originalitätskultes, noch allerhand Oberwasser bekommen.

Dem widerspricht nicht, dass die Anfänge dieser Musik sich ganz besonders als ein Mittel der Zerstreuung für Dilettanten empfahl, auch als Übung. Bevor die Sonate zum miterlebten Drama wurde, war sie zunächst einmal die Fortsetzung einer Konversation mit andern Mitteln, einer Konversation unter Menschen, die sich kennen und nicht übereinander herfallen, Gespräche, die von Esprit, Charme, Sentiment und Brillanz geprägt sind.

Für die Unterhaltung eines größeren Publikums (engl.: „for public entertainment“) musste die Musik gewiss noch spektakulärer werden als z. B. Charles Avison andeutet im Vorwort zu seinen „*Six Sonatas for Harpsichord, with Accompaniments of Two Violins & a Violoncello*“ op. 7: „*This Kind of Music is not, indeed, calculated so much for public Entertainment, as for private Amusement. It is rather a Conversation among Friends, where Few are of one Mind, and propose their*

mutual Sentiments, only to give Variety, and enliven their select Company.“ (1760)¹¹

Eine so brave Einstimmung hätte auf die Sonaten (alias Klaviertrios KV 10 – 15) des Kindes Mozart 1765 schon nicht mehr gepasst, auch wenn sie der Königin selbst gewidmet waren; wozu dann der Witz und all die kleinen Keckheiten, das übermütige „Tschilpen“ der zahllosen kurzen Vorschläge?

Und 10 Jahre später stand der junge Mann bereits einer ganz anderen Öffentlichkeit gegenüber: ihr galten die Violinkonzerte, die *Haffner-Serenade* und – unverkennbar – auch das *Divertimento à 3* (KV 254): „Public Entertainment!“

Als im Juni 1765 ein Gelehrter den Wunderknaben Wolfgang gewissermaßen unter die Lupe nahm, schaute der ihn zuweilen „*ganz durchtrieben*“ an, arbeitete sich aber dann zu einer derartigen (wohl grotesk übertriebenen) Begeisterung empor, so der Gelehrte, „*daß er sein Klavier wie ein Besessener schlug und einige Male in seinem Stuhl sich emporhob.*“¹²

Da sah er plötzlich seine Lieblingskatze vorbeikommen, – worauf er sogleich das Klavier verließ und geraume Zeit nicht wieder zurückgebracht werden konnte. Wieder einer der glücklichen Zufälle im Leben des Kleinen: die Katze entledigt ihn aller lästigen Fragen! So sollte es bleiben: zeitlebens, und bis heute, hat sich Wolfgang Amadeus Mozart im rechten Augenblick entzogen. Um ein Wort von Karl Kraus zu variieren: je

näher wir ihn anschauen, desto ferner schaut er zurück.

Gnagflow Trazom, Wolfgang Romatz Edler von Sauschwanz ...

Und dann gab es da noch ein Königreich, das nur in seiner Phantasie existierte. Seine Schwester berichtete darüber: „*ein Königreich, welches er Königreich Rücken nannte – warum gerade so, weiß ich nicht mehr. Dieses Reich und dessen Einwohner wurden nun mit alle dem begabt, was sie zu guten und fröhlichen – Kindern machen konnte. Er war der König von diesem Reiche: und diese Idee haftete so in ihm, wurde von ihm so weit verfolgt, daß unser Bediensteter, der ein wenig zeichnen konnte, eine Charte davon machen mußte, wozu er ihm die Namen der Städte, Märkte und Dörfer diktirte.*“

Mozart vergaß das Königreich der Kinder nicht und schrieb 20 Jahre später demselben Bediensteten, einstigem Hausdiener der Mozarts, „Gesellschafter meiner Jugend“, er sei natürlicherweise noch oft dort gewesen, habe aber leider nie das Vergnügen gehabt, ihn dort anzutreffen ... (30. Sept. 1786)¹³

Ein häufig gebrauchtes, aber deshalb nicht unbedingt zutreffendes Wort lautet: Zufälle gibt es nicht.

Nachweise:

- 1 Tovey, nach Solomon S. 49
- 2 F.M.Grimm, nach Solomon S. 47
- 3 nach Ulrich Konrad Sp. 601
- 4 nach Ulrich Konrad Sp. 596
- 5 nach Gruber S. 20
- 6 nach Geck S. 35
- 7 nach Geck S. 48
- 8 Geck S. 36
- 9 MGG „Sonate“ Sp. 1583
- 10 MGG „Sonate“ a. a. O.
- 11 MGG „Sonate“ a. a. O.
- 12 nach Gruber S. 29 f
- 13 nach Solomon S. 64 und Anmerkung S. 526

Literatur:

Martin Geck: *Mozart Eine Biographie*
Reinbek bei Hamburg 2005

Gernot Gruber: *Wolfgang Amadeus Mozart*.
München 2005

Ulrich Konrad: *Mozart*
Art. in MGG Personenteil 12. Kassel Basel etc. 2004

Dorothea Mielke-Gerdes: *Sonate*
Art. in MGG Sachteil 8 / Kassel Basel etc 1998

Charles Rosen: *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*. München 1983

Maynard Solomon: *Mozart: Ein Leben*.
Kassel 2005

Das Abegg Trio

Das Abegg Trio mit Ulrich Beetz (Violine), Birgit Erichson (Violoncello) und Gerrit Zitterbart (Klavier), das nun schon seit 1976 in gleicher Besetzung konzertiert, darf in vielfacher Weise das Prädikat „außergewöhnlich“ für sich beanspruchen.

Da ist zum einen die vom intuitiven Verständnis geprägte Harmonie des Zusammenspiels, eine Harmonie, wie sie wohl nur ein Ensemble beseelen kann, das drei Jahrzehnte all seine Energie, Lust und Leidenschaft mit unverminderter Freude in werkgetreue Interpretationen einbringt.

Diese Energie würdigte schon vor mehr als fünfzehn Jahren der wohl prominenteste deutsche Musikkritiker Joachim Kaiser, als er über das Abegg Trio schrieb: *„Diese jungen Musiker nehmen die Notentexte, die Ergebnisse der Forschung ungemein ernst. Sie wollen nicht harmlos oder gefühlsselig Kammermusik machen: sondern Interpretationen von Gewicht, Aggressivität und größter innerer Wahrhaftigkeit herausbringen.“*

Diese Interpretationshaltung wurde zu Beginn der gemeinsamen Arbeit mit Wettbewerbspreisen im In- und Ausland (Colmar, Genf 1977, Bonn 1979, Bordeaux 1981, Bernhard Sprengel Preis 1986, Robert Schumann Preis 1992) und in der Folge mit Einladungen zu Konzerten (u. a. regelmäßig in Nordamerika) und Festivals in 49 Länder honoriert.

Da ist zum anderen eine nicht nachlassende Neugier auf musikalische Entdeckungen, denn das Abegg Trio bleibt nicht stehen: die neuesten Aktivitäten beziehen historische Instrumente mit in die Arbeit ein. Werke von Mozart, Haydn und Beethoven werden mit Hammerflügeln nach Anton Walter (Wien 1795) und Streichinstrumenten mit Darmsaiten aufgeführt, in einer erneuten Auseinandersetzung mit Johannes Brahms benutzte das Abegg Trio auf den neuesten CD-Einspielungen Flügel von Baptist Streicher von 1851, 1864 und 1880.

Die über 25 CD Einspielungen des Abegg Trios sind von der Presse hoch gelobt und mit Preisen ausgezeichnet worden (u. a. fünf mal „Preis der Deutschen Schallplattenkritik“).

Zusätzlich zu der umfangreichen Konzerttätigkeit lehren Ulrich Beetz und Gerrit Zitterbart als Professoren an den Musikhochschulen in Weimar bzw. Hannover, Birgit Erichson unterrichtet als Lehrbeauftragte für Kammermusik an der Franz-Liszt Hochschule Weimar. Gemeinsam gibt das Abegg Trio seine Erfahrungen international in Meisterkursen an junge Musiker weiter.

Ulrich Beetz spielt auf Violinen von F. Antonius Luppo von 1729 und von Nicolas Lupot von 1821, Birgit Erichson spielt auf einem Cello von Andrea Castagneri von 1747.

Die Auswahl der Instrumente

Die frühen Trios KV 10–15 sind in keiner Gesamteinspielung der Mozartschen Klaviertrios auf CD enthalten, ein Versäumnis, denn im Zuge unserer Beschäftigung mit historischen Instrumenten entdeckten wir die enorme Qualität dieser Frühwerke.

In der Instrumentenauswahl war bei den Streichinstrumenten die Situation schnell geklärt: wir haben eine Violine (F. Antonius Luppo 1729) und ein Violoncello (J. Baptist Salomon 1756) ausgewählt, darmbesaitet und mit kleinem Bassbalken.

Es entstand die Frage, welche Tasteninstrumente für eine Aufnahme die richtigen sein könnten. Ein kleiner Exkurs über die Situation im Klavierbau zur Entstehungszeit der frühen Mozart-Trios: Gottfried Silbermann (1683–1753) in Freiberg (Sachsen) hat bereits ab ca. 1730 Hammerflügel nach dem Prinzip Bartolomeo Cristoforis (der gegen 1700 in Florenz „Erfinder“ des ersten Hammerflügels war) gebaut. Johann Sebastian Bach hat diese instrumentalen Entwicklungen zunächst kritisch, dann wohl positiv anerkennend verfolgt. Er hat immerhin in seinen letzten Jahren Instrumente von Silbermann als Agent verkauft und selbst einige gespielt. Etwa 1756 zogen 12 Gesellen Silbermanns aus Freiberg nach London, denn während des 7-jährigen Krieges war mit Clavieren kein Einkommen mehr zu verdienen. Diese „12 Apostel“ (unter ihnen Adam Beyer, Christopher Ganer, Johan-

nes Zumpe und Gabriel Buntebart) legten den Grundstein zur englischen Klavierindustrie. Als Johann Christian Bach 1762 nach London kam, fand er die neuen Instrumente so interessant, dass auch er (wie sein Vater für Silbermann) für den Klavierbauer Zumpe als Verkaufsgagent tätig wurde. Er hat nun sicher beim Besuch der Mozarts in London 1763 den kleinen Wolfgang Amadé mit diesen neuartigen Instrumenten vertraut gemacht, denn es ist nicht nur die intensive Begegnung mit Johann Christian Bach belegt: die Mozarts besuchten auch verschiedene Klavierwerkstätten wie die von Zumpe. Bereits in Paris hatten sie die Möglichkeit gehabt, bei dem Komponisten Johann Gottfried Eckard die neuen Claviere kennen zu lernen, denn dieser hatte wiederum ein Instrument von Silbermanns Neffen Johann Andreas Silbermann bekommen. So ist der Klang der Silbermannschen Fortepianos vermutlich demjenigen sehr ähnlich, den der junge Mozart in London hörte: mit hellem Klang und dem direkten Anschlag (wegen der Stoßzungenmechanik Cristoforis, die man dann später „englische Mechanik“ nannte, obwohl sie doch eher eine „italienisch-deutsche“ war). Ein Nachbau solch eines Silbermann-Flügels stand uns zur Verfügung, ihn haben wir für die frühen Trios KV 10–15 eingesetzt.

Das Divertimento KV 254 entstand etwa 10 Jahre später. Zu diesem Zeitpunkt hatte Mozart noch nicht die neue Mechanik von Johann Andreas Stein (1728 bis 1792) in Augsburg kennen gelernt, das geschah erst

im Oktober 1777. Er schrieb seinem Vater nach dem Besuch bei Stein einen begeisterten Brief, in dem er von den „spättischen Clavieren“ schreibt, die er bis zur Entdeckung der Steinschen Instrumente bevorzugt habe. Und so ein „spättisches“ Clavier haben wir für die Aufnahme des Divertimentos benutzt. Der Ausdruck „spättisches“ Clavier sollte für den Instrumentenbauer Späth in Regensburg stehen, der einen Tangentenflügel entwickelt hatte. In der 2. Hälfte des 18. Jahrhunderts gibt es zahlreiche Versuche, den starren Klang des Cembalos zu überwinden. Eine der Lösungen war der Tangentenflügel, bei dem ein schmales Holzstückchen (meist ohne Belederung) gegen die Saiten geschleudert wird. Dadurch waren unter Beibehaltung des Cembaloklanges feine Lautstärkenänderungen möglich. So haben wir für das Divertimento einen noch helleren Klang gefunden als mit dem Silbermann-Flügel, es glitzert geradezu!

Die späteren Hammerflügel erzielten durch belederte Hämmer, die gegen die Saiten geschlagen werden, ein größeres Klangvolumen und haben schließlich den Tangentenflügel verdrängt.



*Mechanik des Silbermann-Flügels von 1749
(die Hammerköpfe bestehen aus Papierröllchen mit einem Leder-Flecken)*

The boy Mozart in the infancy of the sonata

by Jan Reichow

There were a few happy chances in the life of that child prodigy: one of the most known and valued was the fact that his father was a good musician, a competent composer and above all a splendid teacher. Another bonus was that baby Wolfgang Theophilus had a highly gifted sister five years older than himself whom he watched daily – children learn from other children! She played the harpsichord exceptionally well but, as became obvious later, it was not impossible for him to catch up with her once he could run. Now and then he would clamber up to the keyboard to pick out pleasant-sounding thirds for himself.

The most fortunate chance of all, much less often realised, lay in the fact that the time of Mozart's early development coincided with the infancy of the sonata. As the English musicologist Donald Tovey observed, in no other epoch, either earlier or later, did a composer's juvenilia have such a normal relationship to music's great works. Tovey added that the early sonatas, which were given opus numbers – Leopold published these six violin sonatas with obbligato cello in London in 1765 as op. 3 – were full of rich invention and technically just as competent as most other contemporaneous works.¹

With the benefit of hindsight we can assert that even the best-known of Mozart's

contemporaries were not exactly the giants of musical history: they include the likes of J. G. Eckard, C. Hochbrucker, J. -P. Legrand, J. Schobert, C. F. Abel, G. C. Wagenseil, Carlo Graziani and finally Johann Christian Bach, who does deserve to be classed separately.

By contrast, imagine for a moment the boy Schubert at the same age of eight, encountering the ensemble of Mozart's oeuvre, the virtually complete works of Haydn and the crushing weight of Beethoven's 23 piano sonatas, including the Appassionata, not to mention his piano trios, quartets and symphonies. Where could Schubert go from there? What could he write?

Mozart as a child lived in a musical world that had something childlike about it, tailor-made for amateurs including courtiers and, often enough, persons in authority. Here might be an empress who liked singing arias, there a cello-playing king; no wonder composers wrote for the tastes of rulers to an extent unimaginable today. Their works might be called sonatas or symphonies, but they were basically no more than entertainments or divertimenti. It was fashionable to cultivate an urbane manner which would delight listeners with pretty ideas without ever shocking them by introducing private passions or introspective erudition. Composers kept watch over a treasury of miniature figures, elegant formulas, ornaments, trills, sighs, delicate imitations and half-cadences which encouraged the spinning-out of the

musical thread. Yet the young Mozart already had at his fingertips a range of expressive possibilities which is astonishing in the context outlined above. Wolfgang wrote what he saw and heard in the works of adult composers, often surpassing them in freshness and audacity. None of his pieces is like any other, and in the palette of the minor keys he succeeded in creating incomparable atmospheres, as in the Menuetto II in K 10 or the Andante in K 13.

Mozart dedicated these sonatas to the Queen of England "at her command". In the first edition the title is "*Six Sonates pour le Clavecin qui peuvent se jouer avec l'accompagnement de Violon ou Flaute Traversière*". In the second edition the words "*et d'un Violoncelle*" were added, and printed cello parts were included. However, as the published scores of both editions contained only the parts for keyboard and violin, it was not realised until the New Mozart Edition appeared in 1966 that what we have here is Mozart's first piano trios!

Which way the sonata had to go from there, even if now called a piano trio or a quartet, can be gauged from external aspects. One has only to compare the proportions of the movements with those of the "real" piano trio K 254, written eleven years later, which is still designated a divertimento, but in which a single movement lasts as long as a whole early trio of several movements. And the length did not depend merely on a prescribed formula: it had to seem meaningful and be justified by

the composer's growing ability to organise musical ideas.

In Paris, where Mozart had been previously, he had already become famous not just for his facility to improvise on the keyboard for hours on end, but for the fact that, as F. M. Grimm remarks, he held the reins of his genius in check and performed his many delightful inspirations with good taste and a good sense of order.²

The intention of the sonata was also to entertain and touch, but at the same time it sought, with the help of the available elements, to develop a continuum that pointed forward beyond the "beautiful moment", initially, of course, in a way that was bewitching rather than compelling. In conversation too, after all, no awkward pauses could be allowed to arise, and certainly not on stage, which may have served as a model. Still less in the symphony, which for economic reasons, apart from anything else, required the prolonged participation of so many people on both sides (platform and audience).

In his father's opinion, Wolfgang's first symphony, K 16, contained many clumsy moments, so the next stage was to make a thorough study of the successful symphonies of Johann Christian Bach and Carl Friedrich Abel. Wolfgang did in fact copy out Abel's entire symphony in E flat major op. 7 no. 6 into his sketchbook, in order then to use it as a model to fashion a new symphony of his own (K 19) which would fulfil every require-

ment. We do not know whether the celebrity in question joined Wolfgang's father to hand out advice on the subject.

It might be legitimate to regret that such a highly-gifted child as Mozart was forced to travel for 3¼ years without a break just when he was at the age to profit most from education: the Mozart family left Salzburg on 9 June 1763 and did not return until the 29 November 1766. Even then no relaxed, ordinary, childish life awaited him.³ Further journeys followed. One might ask, however, what would have been appropriate for a child and what would be appropriate for Mozart. He himself once said, *"I assure you, without travel, at least for people of the arts and sciences, one would be a pathetic creature."*⁴ (11 September 1778) It was not by chance that this brilliant child, destined to become humanity's musical vanishing-point, found himself at an important moment in his childhood in London, at that time the centre of the civilised world. The family remained there for more than a year, and the two children were not only being constantly shown off to the public but also constantly educated, both publicly and privately.

For the King of England, who invited the family to visit him, Wolfgang sightread compositions by Wagenseil, J. C. Bach, Abel and Handel, and he accompanied the Queen when she sang an aria. (How well did she sing? Haydn later opined, somewhat irreverently, *"quite reasonably for a queen."*)⁵

Leopold Mozart wrote to his friend Hagenauer, describing his son's progress, *"What he knew when we left Salzburg was just a shadow of what he knows now. He surpasses anything one can imagine, and distinguishes himself at the keyboard, where he is sitting at this moment, playing through the trio by Kapellmeister Bach"*⁶

It is usually said that Wolfgang learned the "singing Allegro" from J. C. Bach; i. e. he learned it from a technical or compositional point of view. But he did sing too; in London he went to the famous castrato Giovanni Manzuoli, who introduced him to the rudiments of the Italian style of singing. Oddly enough Leopold, usually so keen to tell, never mentioned this. Dr Burney reported on a concert in which the boy improvised on the most varied styles of singing, both those of the opera singers of the time and their songs, in an extemporised opera on a nonsense text, all most tasteful and richly inventive, and faultless in harmony, melody and modulation.⁷

Another encounter which is frequently recalled goes back to a report written much later, in 1792, by Wolfgang's sister in her memoirs. She relates that J. C. Bach sat at the keyboard and placed Wolfgang in front of him, played a few bars to his left and right, allowed the boy to continue, and then took over again. In this way the two musicians played a whole sonata, moreover in such a way that any listener who was not watching would have sworn that it was played

by a single performer. This delightful story does not, however, permit any far-reaching assumptions on a teacher-pupil relationship. Martin Geck puts it soberly, *"We do not know whether the older player significantly helped the younger one. In the London music market everyone competed with everyone else, and J. C. Bach, at less than thirty, was not of an age at which one can have patience with someone else at one's elbow. What is beyond doubt is that he remained a valuable role model for Mozart right up to the latter's Mannheim period."*⁸

It was perhaps lucky for Mozart that his encounter in his decisive years was with Johann Christian Bach, who cultivated an easy-going, galant Italian style, rather than the elder brother Carl Philipp Emanuel Bach, whose approach to music was bolder and more idiosyncratic.

Many features of sonata form, or one might say of the new spirit that had taken hold of music, had an evidently unsettling, indeed exciting, effect. One notices this when reading the views of more conservatively-minded composers who probably sensed what was being lost in the process.

In 1774 Johann Abraham Peter Schulz criticised the sonatas of the "modern" Italians as *"a jumble of notes following each other at random with no further aim than to please the ears of insensitive amateurs; fantastical, sudden transitions from happy to sad, from passionate to trivial, in such a way that the*

*listener cannot fathom the composer's intentions."*⁹

Anyone familiar with the baroque theory of the emotions will know that in each piece the audience is assumed to feel one dominant emotion which develops progressively and to which the intellect happily acquiesces. There can be a contrast in the central section of an aria or in the trio section of a dance movement, but in the final analysis what matters is the representation and conveying of a single state of mind in its "natural" compass. Now, however, composers were operating with the bare "building blocks" of the psyche, to which development was only permitted in so far as it helped them to enliven the progress of the drama in question. These are recollected moments of emotion placed in a sequence which is more dramatic than architectural, demanding from the listener the readiness to behave like a leaf in a changing breeze. A sonata movement (at least a first movement) was not a mirror of a single state of mind explored in all its depth and breadth but a kind of projector showing life as a compressed drama involving several actors or motivic "agents", sometimes shared by different instruments in changing roles.

Was it therefore a new way of distancing oneself from the inner emotions, or was it a new psychological immediacy? Was it a right of disposal or an internalisation?

J. A. P. Schulz should not, of course, be reduced to the brilliant simplicity of his setting

of “*Der Mond ist aufgegangen*”, but it seems very apt that it was he who complained about the confusing wealth of ideas in the sonata.¹⁰ And it was this tendency that was to receive a new impetus in the service of a new cult of originality as epitomised by the German *Sturm und Drang* movement. This is not to deny that the early sonatas appealed particularly as a means of entertaining music-lovers, though also as exercises. Before the sonata became an ongoing drama involving the listener, it was the continuation of a conversation started in other circumstances, between people who knew each other and saw eye to eye, conversations full of wit, charm, feeling and brilliance.

For public entertainment music certainly had to become more spectacular than Charles Avison, for example, suggested in the foreword to his *Six Sonatas for Harpsichord, with Accompaniments of Two Violins & a Violoncello op. 7: “This Kind of Music is not, indeed, calculated so much for public Entertainment, as for private Amusement. It is rather a Conversation among Friends, where a Few are of one Mind, and propose their mutual Sentiments, only to give Variety, and enliven their select Company.”* (1760)¹¹

Such an admirable harmony of ideas would not have suited the sonatas (alias Piano Trios K 10–15) written by Mozart in 1765 even if they were dedicated to the Queen herself; what would have been the point of the wit and all the little bold touches and the unin-

hibited chirping of countless acciaccaturas? Ten years later the young man was already faced with quite different audiences, who regarded as public entertainment the violin concertos, the Haffner Serenade and unmistakably the Divertimento 3 K 254.

When in June 1765 a scientist turned his attention to studying Mozart, the boy gave him a few mischievous glances and then, according to the scientist, worked himself up into such a state of enthusiasm (no doubt grotesquely exaggerated) that he struck the piano like one possessed and rose up out of his seat several times.¹² Then he suddenly caught sight of his favourite cat, immediately got up from the piano, and could not be persuaded back for quite a time. Another of those lucky chances for Mozart: the cat saved him from any awkward questions! And there we must leave it.

Throughout his life, and to this day, Mozart always escapes at the crucial moment. To misquote Karl Kraus, the closer we come to look at him, the farther off he seems as he looks back.

Gnagflow Trazom, Wolfgang Romatz Edler von Sauschwanz (Lord Pigtail).

There was also a kingdom that only existed in Wolfgang’s imagination. His sister gives some clues about it: “*A kingdom that he called the Königreich Rücken, the kingdom of the back why, I cannot remember. This kingdom and its inhabitants were gifted with everything that could make them into*

good and happy children. He was the ruler of this kingdom, and this idea was so deep-rooted in him and so strongly attracted him that our servant, who could draw a little, had to make a map of it, and Wolfgang would dictate the names of its towns, markets and villages.” Mozart never forgot the kingdom of the children, and twenty years later wrote to that same one-time servant of the Mozart family, the companion of his youth, to say that he had of course often been there again but had unfortunately never had the pleasure of meeting him there.¹³ (30 September 1786)

An often-quoted but not necessarily appropriate saying goes: Nothing happens by chance.

Notes

- 1 Tovey, cited by Solomon, p. 49
- 2 F. M. Grimm, cited by Solomon, p. 47
- 3 See Konrad, col. 601
- 4 See Konrad, col. 596
- 5 See Gruber, p. 20
- 6 See Geck, p. 35
- 7 See Geck, p. 48
- 8 See Geck, p. 36
- 9 MGG, Sonate, col. 1583
- 10 MGG, Sonate, *ibid.*
- 11 MGG, Sonate, *ibid.*
- 12 See Gruber, p. 29f.
- 13 See Solomon, p. 64 and note p. 529

Bibliography

Martin Geck: *Mozart. Eine Biographie* (Reinbek bei Hamburg, 2005)

Genot Gruber: *Wolfgang Amadeus Mozart* (Munich, 2005)

Ulrich Konrad: *Mozart*
in MGG: biographies 12 (Kassel, Basel etc, 2004)

Dorothea Mielke-Gerdes: *Sonate*
in MGG: themes and topics 8
(Kassel, Basel etc, 1998)

Charles Rosen: *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. rev. edn (London, 1976).
German translation publ. Munich 1983.

Maynard Solomon: *Mozart: a Life* (New York, 2005).
German translation publ. Kassel 2005.

The Abegg Trio

The Abegg Trio – Ulrich Beetz, violin, Birgit Erichson, cello, and Gerrit Zitterbart, piano – has been in existence since 1976, and there are several reasons why it may justly claim to be called exceptional.

One striking feature is the harmony with which they play together, a harmony marked by their intuitive mutual understanding, such as can be achieved only by an ensemble that has had three decades of undiminished pleasure during which it has devoted all its energies, enjoyment and passion to the faithful interpretation of each musical work.

The Abegg Trio's energy was praised more than fifteen years ago by one of Germany's most prominent music critics, Joachim Kaiser, when he wrote: *"These young musicians take each musical score and the results of research unusually seriously. Their aim in playing chamber music is not to make it harmless or sentimental, but to create interpretations that are weighty, aggressive and full of great inner truthfulness."*

When they first began to play together, this attitude to musical interpretation was rewarded with numerous prizes in competitions in Germany and abroad: Colmar and Geneva in 1977, Bonn 1979, Bordeaux 1981, the Bernhard Sprengel Prize in 1986 and the Robert Schumann Prize in 1992. These were followed by invitations to perform regularly

in North America and elsewhere as well as at festivals in 49 countries.

Another feature of the Abegg Trio is their unflinching curiosity regarding musical discoveries. They never stand still. Their latest activities have included work with historical instruments: compositions by Mozart, Haydn and Beethoven are performed on copies of fortepianos by Anton Walter (Vienna 1795) and violins and cellos strung with gut strings, while recent CD recordings of Brahms involved the use of grand pianos by Baptist Streicher dating from 1851, 1864 and 1880.

The Abegg Trio has made over 25 CDs, many of them highly praised by the press and awarded prizes, including five from the Deutscher Schallplattenkritik (German record critics).

In addition to their extensive performing schedule, Ulrich Beetz, Birgit Erichson and Gerrit Zitterbart teach at Musikhochschulen in Weimar and Hanover respectively. As a trio they also tutor international master classes for young musicians.

Ulrich Beetz plays a violin made by F. Antonius Luppo in 1729 and one by Nicolas Lupot made in 1821. Birgit Erichson plays a cello made by Andrea Castagneri in 1747.

The choice of instruments

The early trios K10–15 do not appear in any complete recording of the Mozart piano trios, which is a lacuna, for in the course of our work with historic instruments we discovered how high-quality these early works are. Our choice of stringed instruments was settled soon enough: we chose a violin of 1729 by F. Antonius Luppo and a cello of 1756 by J. Baptist Salomon, both strung with gut and with a small bass-bar.

More of a problem was what keyboard instrument might be right for this recording. A brief glance at the situation in piano-building at the time of composition of the early Mozart trios reveals that Gottfried Silbermann (1683-1753) in Freiberg, Saxony, had started to build the early Hammerflügel or fortepiano in about 1730 on the principle established by Bartolomeo Cristofori, the “inventor” of the first hammer-action keyboard instrument in Florence around 1700. Johann Sebastian Bach was initially critical of these developments, but later took a more positive stance in recognising them; indeed, he acted as a sales agent for Silbermann in his last years and even played some of his instruments. Around 1756 twelve of Silbermann’s apprentices moved from Freiberg to London because the Seven Years War was making it impossible for them to earn a living in Germany. These twelve “apostles” (including Adam Beyer, Christopher Ganer, Johannes Zumpe and Gabriel

Buntebart) laid the foundations of the English piano-making industry. When Johann Christian Bach came to London in 1762 he found the new instruments so interesting that he became a sales agent for Zumpe as his father had been for Silbermann. When the Mozarts visited London in 1763 he introduced the young Wolfgang to these newfangled instruments: documentary evidence exists not only for the Mozarts’ very productive meeting with the London Bach but also for various visits to piano workshops such as Zumpe’s. In Paris they had had the opportunity to see the new instruments when visiting the composer Johann Gottfried Eckard, because he possessed one built by Silbermann’s nephew Johann Andreas Silbermann. The Silbermann fortepianos produced a sound which must have been very similar to those the young Mozart heard in London, with their bright tone and direct attack (using Cristofori’s jack action, later called the “English” action although it was more accurately Italo-German). A copy of a Silbermann fortepiano of this kind was at our disposal, so that is what we used for our recording of the early trios K10–15.

The Divertimento K254 was written some ten years later, in 1776. At this time Mozart had not yet encountered the new mechanism invented by Johann Andreas Stein (1728–1792) in Augsburg; this occurred in October 1777. After visiting Stein he wrote his father an enthusiastic letter in which he

described the “Spättisch” clavichords he had liked best before being introduced to Stein’s instruments, so we chose one of these “Spätian” instruments for the recording of the Divertimento. The term “Spättisch” no doubt refers to the instrument-maker Späth of Regensburg, who had developed the clavichord. In the second half of the 18th century many attempts were made to overcome the inflexible tone of the harpsichord, one solution being the “tangent” piano or clavichord. Here the strings were struck by slender wooden sticks known as tangents, not usually leather-covered, which enabled slight changes in volume to be made while preserving the harpsichord timbre. Thus for the Divertimento we managed to find an even brighter sound than that made by the Silbermann piano. It positively sparkles!



*Hammerflügel nach Gottfried Silbermann
(1749) von Michael Walker*

L'enfant Mozart dans l'enfance de la sonate

de Jan Reichow

Il y eut plusieurs hasards heureux dans la vie de cet enfant marqué par la chance : parmi les plus célèbres et ceux auxquels il fut rendu le plus hommage appartient le fait que son père était un bon musicien, un compositeur appliqué et surtout un pédagogue exceptionnel. Cela n'étant pas encore suffisant : il y avait une sœur extrêmement douée de cinq ans plus âgée qui fut observée chaque jour par le bébé Wolfgang Theophilus, les enfants apprennent des enfants ! : elle jouait à merveille du clavecin sans être pourtant pour lui, comme il le fut prouvé lorsqu'il se mit à marcher, impossible à rattraper. Il se hissait déjà de temps en temps pour atteindre les touches et assembler de son propre chef des tierces mélodieuses ...

Le plus heureux hasard, bien que rarement reconnu, fut que l'époque de sa toute première évolution coïncida avec l'enfance de la sonate. « *Ses œuvres de jeunesse n'auraient pu à aucune autre époque trouver une relation si normale avec les grandes œuvres de la Musique.* », écrivit le musicologue anglais Donald Francis Tovey en rajoutant, que les premières sonates portant encore des numéros d'opus, – Léopold publia, comme opus 3, en 1765 à Londres les six sonates pour violon enregistrées ici, avec accompagnement de violoncelle obligatoire (KV 10 à 15) – « *sont aussi compétentes du point de vue de la richesse d'expressions*

et de la technique que la plupart des œuvres contemporaines ». ¹

Les compositeurs contemporains les plus célèbres n'étaient pas – comme il s'avéra par la suite – des géants de l'Histoire de la Musique : Joh. G. Eckard, Chr. Hochbrucker, J.-P. Legrand, Joh. Schobert, C. Fr. Abel, G. Chr. Wagenseil, Carlo Graziani et enfin Johann Christian Bach qui appartenait cependant certainement à une autre catégorie.

Mettons une fois, de façon purement hypothétique, le jeune Schubert âgé de huit ans en présence de l'intégralité de l'Œuvre de Mozart, de celle (presque complète) de Haydn et de la charge écrasante des 23 sonates pour piano de Beethoven allant jusqu'à l'Appassionata, sans tenir compte des trios pour piano, des quatuors et des symphonies. Où aurait-il pu voyager et qu'aurait-il pu écrire ?

L'enfant Mozart connut un monde musical ayant lui-même quelque chose d'enfantin et fait pour amateurs, même si ceux-ci étaient des membres de la Cour et souvent ceux qui distribuaient les directives. Ici une impératrice chantant des arias, là un roi jouant du violoncelle, – il n'est donc pas étonnant que l'on composait, dans une mesure inconcevable de nos jours, pour le goût « régnant ». Intitulées sonates ou symphonies, c'étaient des œuvres après tout de divertissement ou divertimenti. On entretenait un ton décontracté qui ravissait par d'aimables inspirations sans jamais dégoûter par des passions personnelles ou des doctrines trop expansives.

On veillait donc sur un coffret de petites figures, de formules élégantes, d'ornements, de trilles, de soupirs, d'imitations élancées et de demi cadences aidant au développement de l'idée générale.

Et pourtant, l'enfant Mozart disposait déjà d'une palette de possibilités d'expression étonnante, face précisément à ce cadre donné. Wolfgang écrit ce qu'il voit et entend chez les grands en les surpassant si possible en fraîcheur et en caprices. Aucune pièce ne ressemble à une autre et il obtient dans les couleurs du mineur des atmosphères incomparables : le Menuetto II dans le KV 10, l'Andante dans le KV 13 !

Mozart dédicença les sonates à la Reine d'Angleterre « à la propre demande de celle-ci » : « *Six / Sonates / pour le / CLAVECIN / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon, ou Flaute Traversière* » ; ce fut en tout cas imprimé ainsi dans une édition et il fut ajouté, dans une deuxième : « *et d'un Violoncelle* », des parties de violoncelle imprimées y étant en effet jointes. La partition ne comprenant pourtant dans les deux éditions que les parties de piano et de violon, ceci demeura inconnu jusqu'à la sortie de la Nouvelle Edition Mozart (NMA) en 1966. Nous nous trouvons donc ici véritablement en présence des premiers trios pour piano de Mozart !

Quel chemin dut prendre autrefois la Sonate, qu'elle s'intitula trio pour piano ou quatuor, se voit déjà dans certains détails : on compare les proportions des mouvements avec ceux du

« véritable » trio pour piano écrit onze années plus tard (KV 254), portant toutefois encore le nom de Divertimento : un seul mouvement a ici l'ampleur d'un ancien trio de plusieurs mouvements ! La longueur ne repose évidemment pas sur une simple intention, elle doit paraître sensée et justifiée à travers les possibilités croissantes d'organiser les idées musicales.

À Paris déjà, l'étape précédente du voyage, on n'avait pas seulement célébré les capacités de Wolfgang à improviser plusieurs heures au piano, mais aussi le fait qu'il « *savait maîtriser l'inspiration due à son génie et exécuter ses nombreuses et merveilleuses inspirations avec goût tout en les ordonnant* ». ²

La sonate, elle, veut aussi divertir et émouvoir. Elle cherche pourtant aussi à développer en même temps, à l'aide d'éléments existants déjà, un genre de continuité tendant à aller plus loin que l'agréable, tout d'abord de façon naturelle, plus charmante que dominante. Dans la conversation aussi, on ne laisse apparaître aucune pause embarrassante, et surtout pas sur la scène, qui semblait à l'époque servir de modèle. Ce qui était encore plus vrai dans la symphonie, qui déjà pour des raisons économiques provoquait l'occupation continue de tant de participants, et cela des deux côtés (scène et public).

La première symphonie de Wolfgang (KV 16) contenait, de l'avis de son père, encore trop de maladresses ; il fallait donc étudier scrupuleusement les célèbres symphonies de

Johann Christian Bach et de Carl Friedrich Abel. Il écrivit effectivement la symphonie de Abel en mi^b majeur opus 7 n° 6 de A jusqu'à Z dans son livre d'essais, afin de composer d'après ce modèle une nouvelle symphonie, la symphonie KV 19, qui pouvait, elle, répondre à toutes les exigences. Nous ne savons pas si la célébrité en question lui donna à cette occasion, à côté de son père, aussi des conseils.

On peut d'un côté médire sur le fait qu'un enfant surdoué comme Mozart ait dû, durant sa plus grande période d'éducabilité, voyager sans répit pendant presque trois ans et demi : la famille Mozart quitta Salzbourg le 9 juin 1763 pour revenir seulement le 29 novembre 1766. Ce ne fut pourtant pas « *un quotidien distrayant, très adapté à l'enfance* » qui attendit alors l'enfant Mozart³, – d'autres voyages suivirent. On se demande ce qui répond aux exigences d'un enfant et ce qui répondait aux exigences d'un Mozart. Il dit une fois lui-même : « *Je vous assure que sans les voyages / du moins pour les gens des arts et des sciences / on ne serait qu'un pauvre créature !* » (11 septembre 1778)⁴

Un enfant génial qui était destiné à devenir un point de fuite musical de l'humanité, ne se retrouva pas par hasard durant l'une des périodes les plus importantes de son enfance à Londres, centre mondial de l'époque. La famille demeura même plus d'un an là-bas, où les enfants ne furent non seulement présentés continuellement, mais où ils apprirent sans répit, en public ou en privé.

Devant le Roi d'Angleterre, chez qui ils furent invités, Wolfgang déchiffra des compositions de Georg Christoph Wagenseil, Johann Christian Bach, Carl Friedrich Abel et Georg Friedrich Haendel et accompagna la reine lors d'un Aria. (Comment elle chanta ? Haydn le formula plus tard de façon plutôt malicieuse : « *tout à fait acceptable pour une reine* ». ⁵

Léopold Mozart écrit à propos des progrès de son fils à son ami Hagenauer : « *Ce qu'il savait en quittant Salzbourg n'est qu'une ombre en comparaison de ce qu'il sait maintenant. Cela dépasse toute sorte d'imagination. Il vous salue du piano où il est assis présentement et d'où il joue le trio du maître de chapelle : Bach.* » ⁶

On dit que Wolfgang apprit de Johann Christian Bach « l'allegro chantant » : il l'apprit du point de vue de la technique de composition. Il chantait pourtant aussi lui-même. Il se rendit à Londres chez le célèbre castrat Giovanni Manzuoli qui lui apprit les bases du chant italien, ce que Léopold, d'habitude si avide à raconter, passa curieusement sous silence. Charles Burney parle d'un concert où l'enfant « *improvisa sur les différents styles de chant, non seulement des chanteurs d'opéra de l'époque mais aussi des lieder de ces derniers, dans un opéra improvisé sur un texte dépourvu de sens (...), le tout d'un goût exquis d'une très grande richesse imaginative et d'une harmonie, mélodique et modulation irréprochables.* » ⁷

Une autre rencontre qu'on ne cesse d'évoquer, se rapporte à un récit que la sœur de

Mozart écrivit, seulement en 1792, dans ses mémoires.

Selon celle-ci, Johann Christian Bach, assis au piano, mit le jeune garçon debout devant lui, joua à la droite et à la gauche de celui-ci quelques mesures, laissant l'enfant continuer pour recommencer ensuite à jouer lui-même. De cette manière, ils jouèrent en alternance toute une sonate, et cela de telle façon que l'on aurait pu croire – si l'on ne l'avait pas vu – qu'un seul exécutant était à l'œuvre.

Le témoignage de cette belle rencontre ne justifie pourtant aucune supposition de plus grande envergure sur un rapport élève-professeur ; Martin Geck en vient simplement au fait : *« Nous ne savons pas si le plus âgé a sérieusement fait progresser le plus jeune : Sur le marché londonien de la musique tout le monde fait concurrence à tout le monde et Johann Christian Bach n'est pas encore arrivé à l'âge, n'ayant pas encore atteint trente ans, où l'on peut tolérer un autre à ses côtés. Il sera pourtant sans aucun doute un modèle important pour le jeune compositeur - cela jusqu'à l'époque que Mozart passa à Mannheim. »*⁸

Ce fut peut-être une chance pour Mozart, de rencontrer dans ces années décisives Johann Christian Bach qui entretenait un penchant galant et bienveillant pour tout ce qui venait d'Italie et non son frère plus âgé Carl Philipp Emmanuel Bach qui utilisait la musique de façon beaucoup plus courageuse et délibérée.

Nombre de choses dans la forme sonate ou plus encore dans le nouvel esprit qui touchait

la musique, semblait manifestement inquiéter et provoquer ; on le remarque en écoutant des esprits conservateurs qui ressentirent eux, peut-être, ce qui était alors en train de disparaître.

En 1774, Johann Abraham Peter Schulz critiqua *« les sonates de l'italien du jour »* comme étant *« un bruit fait de sons se succédant sans loi les uns aux autres, sans aucune autre intention que de flatter l'oreille de l'amateur dépourvu de sensibilité, des passages soudains fantastiques passant du jovial à la lamentation, du pathétique au badinage sans que l'on ne comprenne ce que le compositeur attend de cela. »*⁹

Ceux qui connaissent la théorie baroque des passions, savent, que l'on ne peut, par pièce, n'exiger du public qu'une seule passion principale qui se développera et à laquelle l'esprit pourra en paix s'adapter. Dans la partie centrale de l'aria, dans le trio du mouvement de danse, il peut exister un contraste, mais il ne peut être question que d'une représentation d'un état d'âme unique, dans une ampleur *« naturelle »*.

On opère maintenant de plus en plus avec les *« éléments de base »* de l'âme, auxquels on permet de se développer, à la seule condition qu'ils stimulent le développement du drame imaginaire. Ce sont des moments d'émotion remémorés mis les uns à côté des autres en tenant compte plus de la dramatique que de l'architecture et qui exigent des auditeurs de se comporter comme une feuille à la merci de la

moindre brise. Un mouvement de forme sonate (du moins le premier) n'était pas le miroir d'un seul état d'âme délimité dans sa profondeur et son ampleur, mais une projection de la vie, un drame comprimé de plusieurs acteurs ou « agents » de motifs, répartis parfois sur plusieurs instruments dans des rôles diversifiés.

Est-ce donc une nouvelle forme de distance vis-à-vis des émotions les plus intimes ou bien un rapprochement psychologique nouveau ? Une puissance de disponibilité ou une intériorisation ?

On ne doit assurément pas abaisser J. A. P. Schulz à la géniale simplicité de son lied « *La lune s'est levée* », mais cela reste dans le ton, lorsque ce dernier se plaint justement de « *la profusion confuse d'idées* » de la sonate.¹⁰

Cette tendance devrait, sous le signe du mouvement allemand *Sturm und Drang* du 18^{ième} siècle, au service d'un culte de l'originalité nouvelle, reprendre sacrément du poil de la bête.

Cela ne contredit nullement que les débuts de cette musique purent être tout particulièrement recommandés comme moyen de distraction pour amateur et aussi comme exercice. Avant que la sonate ne devienne un drame vécu, elle fut tout d'abord la continuation d'une conversation avec d'autres moyens, une conversation entre personnes qui se connaissent et se respectent, des conversations marquées par l'esprit, le charme, les sentiments et la brillance. Pour le divertissement d'un grand public (en anglais : « for

public entertainment »), la musique devait évidemment devenir plus spectaculaire, que ce à quoi Charles Avison fait allusion dans la préface de ses « *Six Sonatas for Harpsichord, with Accompaniments of Two Violins & a Violoncello* » op. 7 : « *This Kind of Music is not, indeed, calculated so much for public Entertainment, as for private Amusement. It is rather a Conversation among Friends, where Few are of one Mind, and propose their mutual Sentiments, only to give Variety, and enliven their select Company.* » (1760)¹¹

Une préface si sage n'aurait déjà plus convenu aux sonates (alias trios pour piano KV 10 – 15) de l'enfant Mozart, même si celles-ci étaient dédiées à la Reine même ; pourquoi alors cet esprit et toutes ces petites impertinences et le « pépiement » exubérant des innombrables appoggiatures brèves ?

Dix ans plus tard, le jeune homme se trouvait déjà devant un tout autre public : c'est pour lui que furent composés les concertos pour violon, la Sérénade de Haffner et aussi – indéniablement – le Divertimento à 3 (KV 254) : « Public Entertainment » !

Lorsqu'en juin 1765, un érudit se pencha sur le cas de l'enfant prodige Wolfgang, ce dernier le regarda parfois « *d'un air fourbe* » et, se laissant gagner par un tel enthousiasme (d'une exagération si grotesque), selon l'érudit : « *Il frappa comme un forcené sur son piano en se levant plusieurs fois de sa chaise.* »¹²

Il vit alors passer son chat favori, – délaissa immédiatement le piano sans que l'on puisse

l'y ramener de si tôt. Encore un des hasards heureux dans la vie du petit : le chat lui évite toute question encombrante !

Et cela demeura ainsi : tout au long de sa vie et jusqu'à nos jours, Wolfgang Amadeus Mozart s'est soustrait au bon moment. Pour varier un mot de Karl Kraus : de plus près nous le regardons, de plus loin il nous regarde.

Gnagflow Trazom, Wolfgang Romatz Edler von Sauschwanz ...

Il y avait encore aussi un royaume qui n'existait que dans sa fantaisie. Sa sœur en parle : « *Un royaume qu'il nommait le Royaume Dos – pourquoi ce nom, je ne m'en souviens plus. Ce royaume et ces habitants étaient dotés de tout ce qui pouvait faire d'eux des enfants bons et heureux. Il était le roi de ce royaume : cette idée l'obsédait et le poursuivait tellement, que notre domestique, qui pouvait un peu dessiner, dut en faire une charte, pour laquelle il lui dicta les noms des villes, des marchés et des villages.* »

Mozart n'oublia pas le Royaume des enfants et écrivit vingt ans plus tard au même domestique, ancien serviteur des Mozart, « compagnon de ma jeunesse » qu'il s'était bien sûr encore rendu souvent là-bas, mais qu'il n'avait malheureusement jamais eu le plaisir de le rencontrer ... (30 septembre 1786)¹³

Il existe une expression souvent utilisée sans être pour cette raison tout à fait exacte : il n'existe pas de hasard.

Notes :

- 1 Tovey d'après Solomon page 49
- 2 F.M. Grimm, d'après Solomon page 47
- 3 d'après Ulrich Konrad page 601
- 4 d'après Ulrich Konrad page 596
- 5 d'après Gruber page 20
- 6 d'après Geck page 35
- 7 d'après Geck page 48
- 8 d'après Geck page 36
- 9 MGG « Sonate » colonne 1583
- 10 MGG « Sonate » idem
- 11 MGG « Sonate » idem
- 12 d'après Gruber page 29 f
- 13 d'après Solomon page 64
et commentaires page 526

Bibliographie:

Martin Geck : *Mozart Une biographie*
Reinbek Hambourg 2005

Gernot Gruber : *Wolfgang Amadeus Mozart*
Munich 2005

Ulrich Konrad : *Mozart*. Article dans MGG,
rubrique hommes célèbres 12. Kassel Bâle etc. 2004

Dorothea Mielke-Gerdes : *Sonate*. Article dans MGG
rubrique domaines divers 8. Kassel Bâle etc. 1998

Charles Rosen : *Le style classique de Haydn, Mozart, Beethoven*. Munich 1983

Maynard Solomon : *Mozart : Une vie*. Kassel 2005

Le trio Abegg

Le trio Abegg avec Ulrich Beetz (violon), Birgit Erichson (violoncelle) et Gerrit Zitterbart (piano), se produisant en concerts depuis déjà 1976 dans la même distribution, a toutes les raisons de revendiquer l'appellation « d'exceptionnel ».

C'est d'abord l'harmonie, empreinte d'une compréhension intuitive du jeu commun, une harmonie, qui ne peut qu'animer un ensemble mettant depuis trois décennies toute son énergie, son plaisir et sa passion, et cela avec une joie constante, dans des interprétations restant fidèles aux œuvres.

Joachim Kaiser, le critique musical allemand sans doute le plus éminent, rendit, il y a plus de quinze ans, hommage à cette énergie, lorsqu'il écrivit sur le trio Abegg : « *Ces jeunes musiciens prennent le texte musical et les résultats de la recherche extrêmement au sérieux. Ils refusent de faire de la musique de chambre de façon trop anodine ou en tombant dans la sensiblerie : ils veulent porter à la scène des interprétations de poids, agressives et d'une extrême authenticité intérieure.* »

Cette conduite d'interprétation fut honorée au début de leur travail commun par des prix de concours nationaux et internationaux (Colmar, Genève 1977, Bonn, Bordeaux 1981, Prix Bernhard Sprengel 1986, prix Robert Schumann 1992) et ensuite avec des invitations de concerts (régulièrement en Amérique du Nord) et des festivals dans 49 pays.

C'est aussi une curiosité inépuisable sur le chemin de la découverte musicale, car le trio Abegg ne s'en arrête pas là : leurs nouvelles activités impliquent aussi l'utilisation d'instruments historiques dans leur travail. Des œuvres de Mozart, Haydn et Beethoven sont jouées sur un piano forte d'après Anton Walter (Vienne 1795) et sur des instruments à cordes montées sur boyaux. Lors d'un nouveau travail sur Johannes Brahms, le trio Abegg utilisa sur le tout dernier enregistrement sur CD, des pianos à queue de Baptiste Streicher de 1851, 1864 et 1880.

Les plus de 25 enregistrements sur CD du trio Abegg ont déjà reçu de grands éloges de la presse et furent souvent primés (par cinq fois « Prix de la meilleure critique du disque allemand »)

En plus d'activités de concerts très diverses, Ulrich Beetz et Gerrit Zitterbart enseignent comme professeurs au Conservatoire Supérieur de Musique de Weimar et Hanovre, Birgit Erichson donne des cours de musique de chambre au Conservatoire Supérieur Franz Liszt de Weimar. Ensemble, le trio Abegg fait sur le plan international profiter de son expérience aux jeunes musiciens, lors de stages de perfectionnement.

Ulrich Beetz joue sur des violons de F. Antonius Luppo de 1729 et de Nicolas Lupot de 1821, Birgit Erichson joue sur un violoncelle de Andrea Castagneri de 1747.

Le choix des instruments

Les premiers trios KV 10–15 ne se trouvent sur CD dans aucun enregistrement intégral des trios pour piano de Mozart; un manque certes, car dans le cadre de notre travail avec des instruments historiques, nous avons découvert la qualité exceptionnelle de ces œuvres de jeunesse.

Pour le choix des instruments à cordes, la situation fut rapidement éclaircie : nous avons choisi un violon (F. Antonius Luppy de 1729) et un violoncelle (J. Baptiste Salomon de 1756) munis de cordes en boyaux et de petites âmes.

La question se posa : quel instrument à clavier pourrait être le bon pour un enregistrement. Une petite digression sur la situation de la facture de piano à l'époque des premiers trios pour piano de Mozart : Gottfried Silbermann (1683–1753) à Freiberg (Saxe) a déjà construit, aux environs de 1730, des pianos forte à queue d'après le principe de Bartolomeo Cristofori (qui fut vers 1700 à Florence « l'inventeur » du premier piano forte à queue). Jean Sébastien Bach a tout d'abord suivi d'un œil critique ces évolutions instrumentales pour les apprécier plus tard. Il a du moins, vers la fin de sa vie, vendu en tant qu'agent et joué lui-même quelques instruments de Silbermann. Vers 1756, 12 compagnons de Silbermann quittèrent Freiberg pour se rendre à Londres, la construction de pianos durant la guerre de sept ans ne rapportant

plus rien. Ces douze « apôtres » (parmi lesquels se trouvaient Adam Beyer, Christopher Ganer, Johannes Zumpe et Gabriel Buntebart) posèrent la première pierre de l'industrie de pianos anglaise. Lorsque Johann Christian Bach se rendit en 1762 à Londres, il trouva les nouveaux instruments si intéressants qu'il se mit, lui aussi (comme son père pour Silbermann), à travailler comme agent des ventes pour le facteur de piano Zumpe. Il a certainement, lors de la visite des Mozart à Londres en 1763, familiarisé le petit Wolfgang Amadé avec ce nouvel instrument, car il n'y a pas que l'importante rencontre avec Johann Christian Bach qui fut documentée : les Mozart visitèrent aussi différentes fabriques de pianos comme celle de Zumpe. Ils avaient déjà eu à Paris la possibilité, chez le compositeur Johann Gottfried Eckard, d'apprendre à connaître les nouveaux pianos, ce dernier ayant reçu de son côté un piano du neveu de Silbermann : Johann Andreas Silbermann. La sonorité du piano forte Silbermann est probablement très semblable à celle du piano que Mozart entendit à Londres : avec un son clair et une frappe directe (grâce au mécanisme de frappe Cristofori que l'on nomma plus tard « mécanisme anglais » bien qu'il fut plutôt « italien-allemand »). Une copie d'un tel piano à queue Silbermann fut mise à notre disposition. C'est celui que nous avons utilisé pour les premiers trios KV 10–15.

Le Divertimento KV 254 fut composé dix ans plus tard. Mozart ne connaissait pas

encore à cette époque le nouveau mécanisme de Johann Andréas Stein (1728 à 1792) à Augsbourg ; ceci ne se fit qu'en octobre 1777. Il écrivit à son père, après avoir rendu visite à Stein, une lettre pleine d'enthousiasme dans laquelle il parle des « spättischen Clavieren – pianos spättiens » qu'il avait préférés avant d'avoir découvert les instruments de Stein. C'est un piano « spättien » que nous avons utilisé pour l'enregistrement du Divertimento. L'appellation « spättisches Clavier » se rapportait au facteur de pianos Späth de Regensburg, qui avait inventé un piano à queue à tangentes. Dans la deuxième moitié du 18ième siècle, il y eut de nombreux essais pour surmonter la sonorité rigide du clavecin. Une des solutions fut le piano à queue à tangentes chez lequel un petit bout de bois mince (la plupart du temps non recouvert de cuir) est propulsé contre la corde. De fins changements dans le volume sonore étaient alors possibles, tout en conservant la sonorité du clavecin. Nous avons ainsi trouvé, pour le Divertimento, une sonorité encore plus claire qu'avec le piano à queue Silbermann. Tout n'est que scintillement !



Tangentenflügel nach italienischen Vorbildern von Dierik Potvlieghe



Violine von F. Antonius Luppo (1729) und Violoncello von J. Baptist Salomon (1756)

Impressum

Coverabbildung: „Mozart 1763“
Zeichnung von Horst Janssen

Aufgenommen: Deutschlandfunk Sendesaal,
Funkhaus Köln, Februar 2006
Redaktion: Wolf Werth
Aufnahmetechnik: TACET

Texte: Dr. Jan Reichow, Abegg Trio
Übersetzungen: Celia Skrine (englisch),
Stephan Lung (französisch)

Layout: Toms Spogis
Cover-Design: Julia Zancker
Fotos: Gerrit Zitterbart, Carsten Dürer

Schnitt: Roland Kistner
Aufnahme und Produktion: Andreas Spreer

© 2006 TACET und Deutschlandradio
P 2006 TACET und Deutschlandradio

Wir sind den beiden Instrumentenbauern Michael Walker (Kopie eines Hammerflügels von Gottfried Silbermann, 1749) und Dierik Potvlieghe (Kopie eines Tangentenflügels) für die großzügige Überlassung ihrer Instrumente für diese Aufnahme sehr dankbar!

Wir bedanken uns bei Ernst C. Kochsiek für seine unermüdliche Hilfe bei unseren Aufnahmen, indem er für gute Stimmung sorgte!

Co-Produktion mit
Deutschlandfunk

Wolfgang Amadeus Mozart

Frühe Klaviertrios

Klaviertrio B-Dur KV 10 (London, 1764)

1	Allegro	3'08
2	Andante	3'04
3	Menuetto I & II	3'01

Klaviertrio C-Dur KV 14 (London, 1764)

12	Allegro	3'12
13	Menuetto I & II (en carillon)	2'42
14	Allegro	2'31

Klaviertrio G-Dur KV 11 (London, 1764)

4	Andante	2'41
5	Allegro	1'20
6	Menuetto	3'19

Klaviertrio B-Dur KV 15 (London, 1764)

15	Andante maestoso	5'02
16	Allegro grazioso	1'50

Klaviertrio A-Dur KV 12 (London, 1764)

7	Andante	2'59
8	Allegro	1'40

Divertimento B-Dur KV 254 (Salzburg, 1775)

17	Allegro assai	6'03
18	Adagio	6'05
19	Rondeau (tempo di Menuetto)	6'14

Klaviertrio F-Dur KV 13 (London, 1764)

9	Allegro	3'31
10	Andante	4'00
11	Menuetto I & II	2'11

ABEGG TRIO

Ulrich Beetz, Violine (F. Antonius Luppo 1729, mit Darmsaiten)

Birgit Erichson, Violoncello (J. Baptist Salomon 1756, mit Darmsaiten)

Gerrit Zitterbart, Klavier

KV 10–15: Hammerflügel nach Gottfried Silbermann 1749 (Michael Walker)

KV 254: Tangentenflügel nach historischen Vorbildern (Dierik Potvlieghe)