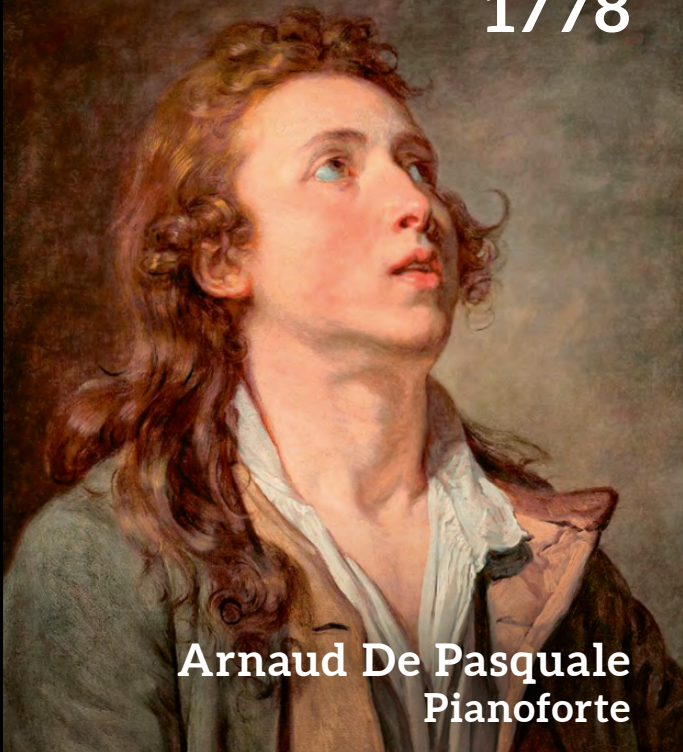


Château de

VERSAILLES

Spectacles

MOZART À PARIS 1778



Arnaud De Pasquale
Pianoforte



CHÂTEAU DE VERSAILLES

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) MOZART À PARIS, 1778

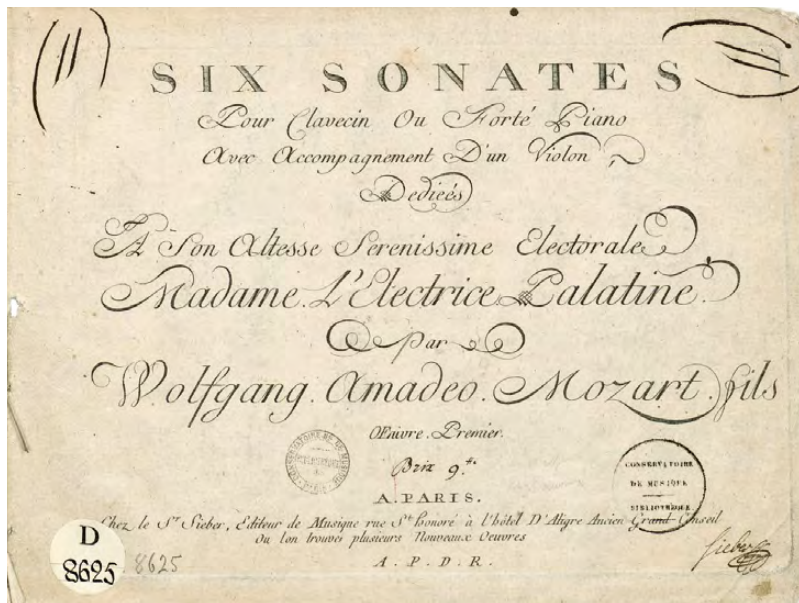
Arnaud De Pasquale, pianoforte
Perrine Devillers, soprano
Jérôme van Waerbeke, violon

	Sonate pour le Piano-Forte (K. 310)	
1	Allegro maestoso	10'18
2	Andante cantabile con espressione	6'04
3	Presto	3'23
	Antoine Albanese (1728-1803)	
4	<i>Dans les erreurs d'un songe</i>	5'21
	Wolfgang Amadeus Mozart	
	Sonate pour Forté Piano et violon (K. 304)	
5	Allegro	8'47
6	Tempo di Menuetto	5'15
	Antoine Albanese	
7	Romance de Rosemonde	4'48
	Wolfgang Amadeus Mozart	
8	Variations sur l'air <i>Lison dormait</i> (K. 264)	18'00
9	<i>Au bord d'une fontaine</i> , Romance d'Antoine Albanese, Variations (K. 360) de Wolfgang Amadeus Mozart	17'56

79'57



Mozart jouant à Paris avec son père Jean-Georg-Léopold et sa sœur Maria-Anna, Carmontelle, 1762



Six sonates pour clavecin ou forte piano, Wolfgang Amadeus Mozart, éditions Sieber, 1778

Mozart à Paris

Par Marie Demeilliez

«Va à Paris! et bientôt. Prends place auprès des grands seigneurs [...]. C'est de Paris que le renom et la gloire d'un homme de grand talent parviennent au monde entier, la noblesse y considère les gens de talent avec la plus grande déférence, estime et courtoisie¹».

Ces mots sont ceux de Leopold Mozart dans une lettre adressée à son fils, en février 1778, peu de temps avant le troisième séjour de Wolfgang Amadeus à Paris, entre mars et septembre de la même année. Si Mozart n'y rencontre pas les succès espérés, cette expérience parisienne marque un tournant majeur dans sa vie personnelle et dans son évolution artistique, dont témoigne le programme de cet enregistrement.

Les deux premiers séjours parisiens du jeune Mozart avaient fait partie de la grande tournée européenne de la famille Mozart (1763-1766) organisée par Leopold pour produire ses enfants dans les principales capitales européennes. En 1778, Wolfgang Amadeus, âgé de 22 ans, voyage avec sa mère. Des institutions musicales de grande qualité (l'Académie royale de musique et la Comédie Italienne pour les opéras, le Concert Spirituel), de nombreux concerts privés, un actif patronage aristocratique et une activité éditoriale particulièrement dynamique font de Paris une capitale musicale où Mozart espère connaître le succès et trouver un emploi. Mais, arrivé à contre-temps du calendrier musical parisien (l'essentiel de la saison musicale

¹ Wolfgang Amadeus Mozart, *Correspondance* (éd. et trad. Geneviève Geffray), Paris, Flammarion, 1987, vol. II, p. 246. Lettre de Leopold Mozart à son fils, Salzbourg, 12 février 1778.

se concentrait durant l'hiver), le jeune compositeur peine à trouver sa place et connaît plusieurs désillusions. Ces difficultés s'ajoutent au drame intime vécu par Mozart avec la disparition de sa mère, emportée par le typhus en juillet. Le baron Grimm, son ancien protecteur, doutant de ses capacités à s'imposer dans le milieu musical parisien, finit par s'allier avec Leopold pour contraindre le jeune compositeur à quitter Paris au bout de six mois et à rentrer dans sa terre natale. Malgré ce retour précipité, ces quelques mois revêtent une grande importance dans la carrière de Mozart. S'il reste trop peu de temps à Paris pour trouver un équilibre financier, il réussit néanmoins à faire entendre ses compositions à l'Académie royale de musique et au Concert Spirituel, à obtenir plusieurs commandes importantes (la Symphonie en ré majeur dite « Parisienne », K. 297 pour le Concert Spirituel, le concerto pour flûte et harpe K. 299 pour le duc de Guines et sa fille, etc.) et à faire graver ses œuvres. À partir de 1778 et après son départ, sa musique est régulièrement jouée dans les concerts et publiée par les éditeurs parisiens.

En novembre 1778, l'éditeur Sieber fait paraître un recueil rassemblant *Six Sonates pour clavecin ou forte piano avec accompagnement d'un violon dédiées à son altesse sérénissime électorale madame l'Électrice Palatine par Wolfgang Amadeo Mozart* – ce sont les sonates K. 301 à 306 désormais connues comme *Sonates palatines*, composées en 1778 à Mannheim puis à Paris – la dédicataire est la femme du très mélomane électeur palatin de Mannheim, Karl Theodor von Wittelsbach. En dépit de leur titre « sonates avec accompagnement de violon », habituel dans le répertoire pour piano-forte de l'époque, ces œuvres se révèlent de véritables duos, dans lesquels les deux instruments dialoguent à part égale, s'accompagnant ou concertant à tour de rôle. Mozart en avait trouvé l'idée dans les sonates du compositeur allemand Joseph Schuster (1748-1812), découvertes et admirées à Mannheim. La structure en deux mouvements, peu courante dans l'œuvre de Mozart, trahit quant à elle l'influence de Johann Christian Bach, que Mozart estimait beaucoup et qu'il eut le plaisir de retrouver au cours des

dix jours passés dans le château de Saint-Germain-en-Laye du duc de Noailles, durant l'été 1778. Sommet expressif du recueil, la quatrième sonate (K. 304), en *mi* mineur, la seule des six dans une tonalité mineur, date de la période parisienne. Elle exprime une tristesse intense, où on a pu lire l'état d'esprit du jeune compositeur en difficulté à Paris. Même le menuet, habituellement joyeux et dansant, est ici exceptionnellement empreint de gravité.

Autre rare œuvre en mineur de Mozart, la sonate pour piano K. 310, profondément tragique, entre aussi en résonance avec la biographie. On y a souvent retrouvé l'abattement du jeune musicien esseulé à Paris, loin d'Aloysia Weber dont il était tombé amoureux à Mannheim, affligé par la maladie et le décès de sa mère. Adoptant la forme habituelle des sonates de l'époque en trois mouvements vif-lent-vif, cette œuvre en *la* mineur fait se succéder un *allegro maestoso* haletant et angoissé, avec des mélodies anguleuses, une instabilité rythmique, des accords répétés de manière implacable, du chromatisme, puis un second mouvement *andante cantabile con espressione* dont le thème en *fa* majeur

apporte une consolation bientôt obscurcie, avant un dernier mouvement *Presto* en *la* mineur dont le tournoisement tragique semble ne pouvoir s'apaiser.

La tristesse et l'agitation de ces deux sonates en mineur restent exceptionnelles dans l'œuvre pour clavier de Mozart et plus généralement dans la musique jouée à Paris dans les années 1770. Les sonates sont le plus souvent des pièces composées pour l'agrément des amateurs, caractérisées par de jolies mélodies et un ton enjoué. Les variations sur l'air de *Lison dormait* K. 264, composées à Paris, sont dans cet esprit. En 1778, l'écriture de variations sur des airs connus est une pratique en vogue : Mozart y souscrit, auteur au long de sa vie de sept séries de variations composées sur des thèmes français. *Lison dormait* est un air extrait de *Julie*, comédie mêlée d'ariettes sur un livret de Jacques-Marie Boutet de Monvel avec une musique de Nicolas Dezède, créée en 1772 au Théâtre de la Comédie Italienne, spécialisé dans le répertoire d'opéras-comiques, des œuvres théâtrales alternant dialogues parlés et sections musicales. L'air choisi par Mozart est une romance chantée par le bûcheron

Michaut à la scène 1 de l'acte II: «Lison dormait dans un bocage». Il s'agit d'un air très connu, apprécié des musiciens amateurs qui peuvent en acheter toutes sortes d'adaptations (pour voix et basse continue, ou encore avec accompagnement de guitare, ou de violon) et que l'on trouve dans les recueils d'airs à la mode. Mozart n'est d'ailleurs pas le seul à composer des variations sur cet air de Dezède, y compris dans la sphère germanique: on trouve des variations sur *Lison dormait* de Johann August Just, l'abbé Sterkel ou encore John Ludwig Willing. Dans l'œuvre de Mozart, le thème est d'abord exposé simplement, puis des variations explorent successivement diverses figurations musicales, volontiers brillantes, mais non dépourvues d'audaces harmoniques: traits de doubles-croches à la main droite puis à la main gauche (variations 1 et 2), rythmes dactyliques (variation 3), exploration chromatique en mode mineur (variation 5), batteries d'octaves en doubles-croches (variations 6 et 7), jusqu'aux quadruples croches de la variation 8, un allegro en variation 9 conclu par une *cadenza* d'allure improvisée avant le retour du thème. En composant

sur l'air *Lison dormait*, Mozart s'inscrit dans l'effervescence créative qui entoure la pratique de l'opéra en France. Depuis sa création au XVII^e siècle, l'opéra français suscite de nombreux «produits dérivés», à la manière du cinéma hollywoodien: arrangements, parodies musicales ou dramatiques, chorégraphies, objets décoratifs, le champ des produits dérivés est vaste, en fonction du matériau réemployé (musique, livret, costumes...) et du public ciblé. La pratique musicale répandue dans de nombreuses couches de la société suscite une demande de répertoire pour les amateurs. Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, l'édition musicale parisienne développe donc un véritable marché exploitant le succès de l'opéra-comique: plusieurs dizaines d'éditeurs, arrangeurs et marchands multiplient les propositions et les formats, et de nombreux recueils ou feuilles volantes permettent de jouer chez soi des morceaux d'opéras, seul ou avec un petit groupe de musiciens, contribuant à la diffusion de la culture lyrique parisienne en France et à l'étranger. Au-delà de l'arrangement, certains musiciens composent de nouvelles œuvres sur ces

airs à la mode, telles les variations sur *Lison dormait*. Celles-ci ne sont pas les seules de Mozart dérivées de musique de scène: il en compose aussi sur *Je suis Lindor* (K. 364) pendant son séjour parisien de 1778, d'après une musique de Baudron pour *Le Barbier de Séville* de Beaumarchais, et plus tard sur *Dieu d'amour* (K. 352) extrait des *Mariages samnites* de Grétry.

Composées à Vienne en 1781, les variations K. 360 exploitent quant à elles une romance d'Albanèse: *Au bord d'une fontaine*. En vogue dans les salons, volontiers intégrée dans les opéras-comiques, la romance est un genre musical très apprécié dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Lui-même auteur de plusieurs romances à succès, Jean-Jacques Rousseau en propose une description dans son *Dictionnaire de musique* (1768):

«air sur lequel on chante un petit poème du même nom, divisé par couplets, duquel le sujet est pour l'ordinaire quelque histoire amoureuse et souvent tragique. Comme la romance doit être écrite d'un style simple, touchant, et d'un goût un peu antique, l'air doit répondre au caractère des paroles; point d'ornements,

rien de maniéré, une mélodie douce, naturelle, champêtre, et qui produise son effet par elle-même, indépendamment de la manière de la chanter. Il n'est pas nécessaire que le chant soit piquant, il suffit qu'il soit naïf, qu'il n'offusque point la parole, qu'il la fasse bien entendre, et qu'il n'exige pas une grande étendue de voix. Une romance bien faite, n'ayant rien de saillant, n'affecte pas d'abord; mais chaque couplet ajoute quelque chose à l'effet des précédents, l'intérêt augmente insensiblement, et quelquefois on se trouve attendri jusqu'aux larmes, sans pouvoir dire où est le charme qui a produit cet effet.»

Auteur de nombreuses romances, Égide Joseph Ignace Antoine Albanèse (1729-1800) avait été l'un des quatre castrats recrutés dans le royaume de Naples en 1747 pour chanter le dessus à la Chapelle du roi, à Versailles. Il fut aussi un soliste apprécié au Concert Spirituel. Retraité en 1774, car «n'ayant plus de voix», il est un professeur de chant et un compositeur apprécié du public à l'époque du séjour de Mozart à Paris. Il est l'auteur de nombreux airs pour une ou plusieurs voix, qui se laissent interpréter par diverses formations vocales et instrumentales. *D'Au bord d'une*

fontaine, plusieurs arrangements existent, pour différentes formations instrumentales et dans des tonalités variées. Pour cet enregistrement, les musiciens ont repris une version de la romance publiée en 1766 dans le *III^e Recueil d'ariettes avec accompagnement* d'Albanèse², pour voix, piano, deux violons et basse continue – elle y est notée en *mi* mineur. Suivant les usages des salons du XVIII^e siècle, où l'on adaptait volontiers le répertoire aux effectifs en présence, les musiciens ont transposé la romance en *sol* mineur et confié l'une des parties de violon au pianoforte, afin de mieux articuler la romance d'Albanèse aux variations composées par Mozart. Il était ainsi possible de composer une grande œuvre dans laquelle sont disposées en alternance le thème, les six strophes de la romance vocale et les six variations de Mozart pour piano et violon – qui reprennent la mélodie d'Albanèse et ses harmonies, avec une densité rythmique

croissante et une écriture constamment renouvelée.

Les deux autres airs d'Albanèse illustrent le répertoire qu'a pu écouter Mozart dans les salons aristocratiques. *Dans les erreurs d'un songe* fut publié en 1775 dans un recueil intitulé *La Soirée du Palais-royal, nouveau recueil d'airs à une, deux et trois voix de dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée*³. À une époque où l'accompagnement sur une basse chiffrée laisse progressivement la place à des parties de piano complètement écrites par le compositeur, Albanèse propose une double notation « pour la commodité des personnes qui ne pourront pas s'assujettir à exécuter de la main droite les traits qui sont écrits ». Pour les pianistes aguerris, les chiffrages permettent aussi d'enrichir subtilement l'accompagnement. L'air reprend la forme habituelle de l'aria da capo, en deux parties dont la première

est rejouée après la seconde; la partie de piano composée par Albanèse déploie les harmonies avec une grande variété, avec des batteries, des arpèges plus ou moins fournis, des notes répétées, des nuances *piano* ou *forte* qu'« il est essentiel d'observer exactement » précise l'avertissement en tête du recueil, et qui tous contribuent à l'expression des paroles.

De même, l'accompagnement pour piano de la *Romance de Rosemonde*, sur des « paroles du citoyen Barouillet » fut précisément noté par Albanèse. La source choisie est ici une publication séparée, de deux pages⁴, que son format économique rendait accessible à de nombreux amateurs de musique, à une époque où la pratique musicale était plus que jamais prisée.



Les Monuments de Paris, Hubert Robert, 1789

² *III^e Recueil d'ariettes avec accompagnement*, Paris, Le Menu, 1766, p. 21. L'exemplaire utilisé est conservé au département musique de Bibliothèque nationale de France, sous la cote VM7-657.

³ *La Soirée du Palais-royal, nouveau recueil d'airs à une, deux et trois voix de dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée...* Œuvre IX, Paris, l'auteur, Cousineau, [1775], p. 26-31. L'exemplaire utilisé est celui du département musique de Bibliothèque nationale de France, sous la cote VM7-665.

⁴ *Romance de Rosemonde*, Paris, Ollivier et Parmentier, in-4^o, Bibliothèque nationale de France, département musique, VM7-26982.

Mozart in Paris

By Marie Demeilliez

“Go to Paris! and soon. Take your place among the great lords [...]. It is from Paris that the fame of a man of great talent echoes through the whole world. There the nobility treat men of genius with the greatest deference, esteem and courtesy¹.”

These are the words of Leopold Mozart in a letter to his son in February 1778, shortly before Wolfgang Amadeus' third stay in Paris, between March and September of the same year. Although Mozart was not as successful there as he had hoped, this experience in the French capital marked a major turning point in both his personal life and his artistic development, as the programme of this recording clearly demonstrates.

The young Mozart's first two stays in Paris were part of the Mozart family grand tour of Europe (1763-1766), organised by Leopold so that his children could perform in the

continent's main capital cities. In 1778, the 22-year-old Wolfgang Amadeus travelled alone with his mother. Leading musical institutions (the Royal Academy of Music and the Comédie Italienne, for opera, and the Concert Spirituel), a string of private concerts, active aristocratic patronage and a particularly dynamic publishing industry made Paris a musical capital where Mozart hoped to find success and employment. But, arriving at the wrong point in the Parisian musical calendar (most of the musical season took place during the winter), the young composer struggled to carve out a niche for himself and experienced several disappointments. These difficulties were compounded by the personal tragedy experienced by Mozart when, in July, his mother died from typhoid. Baron Grimm, his former protector, doubting his ability to make a name for himself on the Paris music scene, eventually joined Leopold in forcing

the young composer to leave Paris after six months and return to his homeland. Despite this hasty return, these were a very important few months in Mozart's career. Although he spent too little time in Paris to achieve financial stability, he nevertheless succeeded in having his compositions performed at the Royal Academy of Music and the Concert Spirituel, securing several major commissions (Symphony in D major, or “Paris”, K. 297 for the Concert Spirituel, concerto K. 299 for flute and harp for the Duke of Guines and his daughter, etc.) and having his works printed. From 1778 onwards and following his departure, his music was regularly played in concerts and released by Parisian publishers.

In November 1778, the publisher Sieber released a collection of *Six Sonatas for the harpsichord or fortepiano with violin accompaniment dedicated to her Serene Electoral Majesty Madame the Electress Palatine by Wolfgang Amadeo Mozart*. These are sonatas K. 301 to 306, now known as the *Palatine Sonatas*, composed in 1778 in Mannheim and then in Paris, dedicated to the wife of the Elector Palatine of Mannheim, Karl Theodor von Wittelsbach,

a great lover of music. Despite their title of “sonatas with violin accompaniment”, which was commonplace in the fortepiano repertoire, these works are in reality duets, in which the two instruments form an equal dialogue, accompanying one another or taking turns. Mozart had found the idea in the sonatas of German composer Joseph Schuster (1748-1812), which he had discovered and admired in Mannheim. The two-movement structure, on the other hand - unusual in Mozart's work - reveals the influence of Johann Christian Bach, whom Mozart held in high regard and had the pleasure of meeting during the ten days spent at the château of the Duke of Noailles in Saint-Germain-en-Laye, in the summer of 1778. The expressive peak of the collection is the fourth sonata (K. 304) in E minor, the only one of the six in a minor key, which dates from the Parisian period. It expresses intense sadness that speaks of the mindset of the struggling young composer in Paris. Even the usually joyful, dancing minuet is suffused with a remarkable solemnity.

Another rare work in minor by Mozart, the deeply tragic piano sonata K. 310, also

¹ Leopold Mozart to Wolfgang Amadeus Mozart. Salzburg 12th February 1778.

resonates with events in his life. It is replete with the dejection of the lonely young musician in Paris, far away from Aloysia Weber, with whom he had fallen in love in Mannheim, and distressed by his mother's illness and death. Adopting the usual form of sonatas at the time, in three fast-slow-fast movements, this piece in A minor is followed by a gripping and anguished *allegro maestoso*, with angular melodies, rhythmic instability, relentlessly repeated chords, chromatism, then a second *andante cantabile con espressione* movement whose theme in F major brings some consolation, though quickly darkened, before a final presto movement in A minor that swirls tragically, with no apparent release.

The sadness and agitation of these two minor sonatas remain exceptional in Mozart's piano work and more generally in the music played in Paris in the 1770s. Sonatas are most often pieces composed for the enjoyment of enthusiasts, characterised by beautiful melodies and a cheerful tone. The variations on the air of *Lison dormait* K. 264, composed in Paris, are in this spirit. In 1778, writing variations on well-known airs was a popular practice and one

to which Mozart subscribed: throughout his life, he wrote seven series of variations composed on French themes. *Lison dormait* is an air taken from *Julie*, a *comédie mêlée d'ariettes* to a libretto by Jacques-Marie Boutet de Monvel with music by Nicolas Dezède, premiered in 1772 at the Théâtre de la Comédie Italienne, which specialised in the repertoire of comic operas - theatrical works alternating spoken dialogues with musical sections. The air chosen by Mozart is a love song, or *romance*, sung by the woodcutter Michaut in Scene 1 of Act II: "Lison dormait dans un bocage". It was a very well-known air, popular among amateur musicians, who could purchase all kinds of adaptations (for voice and basso continuo, or even accompanied by guitar or violin) and featured in fashionable collections of airs. Indeed, Mozart was not the only one to compose variations on this air by Dezède, including in the Germanic sphere: there are variations on *Lison dormait* by Johann August Just, Abbé Sterkel and John Ludwig Willing. In Mozart's work, the theme is first addressed simply, before variations successively explore different musical figures, which while intentionally

dazzling are not without daring harmonic strokes: dashes of semiquavers for the right hand and then the left (variations 1 and 2), dactylic rhythms (variation 3), chromatic exploration in minor mode (variation 5), batteries of semiquaver octaves (variations 6 and 7), up to the hemidemisemiquavers of variation 8, an allegro in variation 9 concluded by an apparently improvised *cadenza* before the theme returns. By composing on the air *Lison dormait*, Mozart contributed to the creative effervescence surrounding the practice of opera in France. From its creation in the 17th century, French opera gave rise to a host of "derivative products", much like Hollywood cinema. With arrangements, musical or dramatic parodies, choreography and decorative objects, the scope for these derivative products was vast, depending on the material reused (music, libretto, costumes, etc.) and the target audience. The music practised by many echelons of society sparked demand for a repertoire for amateurs. In the second half of the 18th century, music publishing in Paris therefore developed a market in its own right, which exploited the success of the comic opera.

Several dozen publishers, arrangers and merchants produced a wide variety of pieces and formats, and numerous collections or *feuilles volantes* allowed people to play opera pieces at home, alone or with a small group of musicians, contributing to the dissemination of Parisian lyrical culture in France and abroad. Beyond arrangement, some musicians composed new pieces on these fashionable airs, like the variations on *Lison dormait*. These are not the only works by Mozart that draw on stage music: he also composed variations on *Je suis Lindor* (K. 364) during his 1778 stay in Paris, after a piece by Baudron for Beaumarchais' *The Barber of Seville*, and later on *Dieu d'amour* (K. 352), taken from Grétry's *Les Mariages samnites*.

Composed in Vienna in 1781, the K. 360 variations explore a *romance* by Albanese, *Au bord d'une fontaine*. Fashionable in salons and freely incorporated into comic operas, the *romance* was a very popular musical genre in the second half of the 18th century. Jean-Jacques Rousseau - himself the author of several successful *romances* - describes them thus in his *Dictionnaire de musique* (1768):

“an air to which is sung a little poem of the same name, divided into couplets, of which the subject is often an amorous tale, and often tragic. As the romance should be simple, touching and somewhat archaic in style, the air should correspond to the character of the words: no ornaments, nothing mannered, the melody natural, rustic and producing its effect by itself independently of the manner in which it was sung. The melody need not be piquant; it suffices that it be naïve, that it does not go against the words, that it makes them easy intelligible, and that it does not demand an extended vocal compass. A well-written romance, having no salient features, makes no impression at first, but each verse adds something to the effect of the preceding verses, augmenting the interest imperceptibly, and sometimes one finds oneself moved to tears without being able to say wherein lies the charm that brought this about.”

The author of many *romances*, Egidio Giuseppe Ignazio Antonio Albanese (1729-1800) was one of the four castrati recruited in the kingdom of Naples in 1747

to sing soprano at the Chapelle du Roi at Versailles. He was also a popular soloist at the Concert Spirituel. He retired in 1774 due to “no longer having a voice” and was a popular singing teacher and a composer at the time of Mozart’s stay in Paris. He wrote many airs for one or more voices, lending themselves to performances by various vocal and instrumental formations. Several arrangements exist for *Au bord d’une fontaine*, for different instrumental formations and in varying keys. For this recording, the musicians drew on a version of the *romance* published in 1766 in Albanese’s *III^e Recueil d’ariettes avec accompagnement*², for vocals, piano, two violins and basso continuo – there, it is notated in E minor. As was customary in eighteenth-century salons, where the repertoire was readily adapted to those available, the musicians have transposed the *romance* into G minor and given one of the violin parts to the fortepiano, in order to best combine Albanese’s *romance* with the variations composed by Mozart. This has

made it possible to compose a grand piece whose arrangement alternates the theme, the six strophes of the vocal romance and the six variations by Mozart, which revisit Albanese’s melody and harmonies, with increasing rhythmic density and a constantly renewed writing style.

The other two airs by Albanese illustrate the repertoire that Mozart may have listened to in aristocratic salons. *Dans les erreurs d’un songe* was published in 1775 in a collection entitled *La Soirée du Palais-Royal, nouveau recueil d’airs à une, deux et trois voix de dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée*³. At a time when figured bass accompaniment was gradually making way for piano parts written entirely by the composer, Albanese proposes a double notation “for the convenience of people who will be unable to subject themselves to performing the strokes written with their right hand”. For

experienced pianists, the figurations also subtly enrich the accompaniment. The air takes the usual form of the *da capo* aria, in two parts, the first of which is repeated after the second; the piano part composed by Albanese deploys the harmonies with great variety, with batteries, arpeggios of differing complexity, repeated notes, *piano* or *forte* nuances that “it is essential to observe exactly”, according to the warning at the beginning of the collection - all of which contribute to the expression of the words.

Similarly, the piano accompaniment for the *Romance de Rosemonde*, based on the “words of the citizen Barouillet”, was precisely notated by Albanese. The source chosen here is a separate, two-page publication⁴, whose economical format made it accessible to a host of music lovers at a time when practising music was more popular than ever.

² *III^e Recueil d’ariettes avec accompagnement*, Paris, Le Menu, 1766, p. 21. The copy used is held at the music department of the Bibliothèque nationale de France, under classification number VM7-657.

³ *La Soirée du Palais-royal, nouveau recueil d’airs à une, deux et trois voix de dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée... (Œuvre IX, Paris, l’auteur, Cousineau, [1775], p. 26-31. The copy used belongs to the music department of the Bibliothèque nationale de France, under classification number VM7-665.*

⁴ *Romance de Rosemonde*, Paris, Ollivier et Parmentier, in-4°, Bibliothèque nationale de France, Music Department, VM7-26982.

Mozart in Paris

Von Marie Demeilliez

„Fort mit Dir nach Paris! und das bald; dich grossen Leuten an die Seite [...] der einzige Gedancke Paris zu sehen, hätte dich vor allen fliegenden Einfällen bewahren sollen. Von Paris aus geht der Rhum und Name eines Mannes von grossem Talente durch die ganze Welt, da behandelt der Adl Leute von Genie mit der grössten Herablassung, Hochschätzung und Höflichkeit!.“

Diese Worte schrieb Leopold Mozart im Februar 1778 in einem Brief an seinen Sohn, kurz vor Wolfgang Amadeus' drittem Aufenthalt in Paris zwischen März und September desselben Jahres. Auch wenn Mozart dort nicht den erhofften Erfolge hatte, ist diese Erfahrung in Paris ein wichtiger Meilenstein in seinem persönlichen Leben und in seiner künstlerischen Entwicklung, wie das Programm dieser Aufnahme bezeugt.

Die ersten beiden Pariser Aufenthalte des jungen Mozart waren Teil der großen Europatournee der Familie Mozart (1763–1766), die Leopold organisiert hatte, um seine Kinder in den wichtigsten europäischen Hauptstädten vorzuzeigen. 1778 reiste der 22-jährige Wolfgang Amadeus allein mit seiner Mutter nach Paris. Musikalische Institutionen von hoher Qualität (die Académie Royale de Musique und die Comédie Italienne in Bezug auf Opern sowie das Concert Spirituel), zahlreiche Privatkonzerte, eine aktive Patronage des Adels und eine besonders dynamische herausgeberische Aktivität machten Paris zu einer Hauptstadt der Musik, in der Mozart auf Erfolg und eine Anstellung hoffte. Da er jedoch zur Unzeit im musikalischen Kalender von Paris angekommen war (der Großteil der Musiksaison konzentrierte

sich auf den Winter), hatte der junge Komponist Schwierigkeiten, seinen Platz zu finden und erlebte mehrere herbe Enttäuschungen. Diese Schwierigkeiten kamen noch zu dem persönlichen Drama hinzu, das Mozart aufgrund des Todes seiner Mutter erlebte, die im Juli an Typhus gestorben war. Baron Grimm, sein ehemaliger Gönner, zweifelte an seiner Fähigkeit, sich in der Pariser Musikwelt durchzusetzen und verbündete sich schließlich mit Leopold, um den jungen Komponisten nach sechs Monaten zu zwingen, Paris zu verlassen und in seine Heimat zurückzukehren. Trotz dieser überstürzten Rückkehr sind diese wenigen Monate für Mozarts Karriere von großer Bedeutung. Auch wenn er zu kurz in Paris war, um ein finanzielles Auskommen zu finden, gelang es ihm dennoch, seine Kompositionen an der Académie Royale de Musique und beim Concert Spirituel zu präsentieren und mehrere wichtige Aufträge zu erhalten (die Symphonie in D-Dur, die sogenannte „Parisienne“, KV 297 für das Concert Spirituel, das Konzert für Flöte und Harfe KV 299 für den Herzog von Guines und seine Tochter

usw.) und seine Werke drucken zu lassen. Ab 1778 und nach seiner Abreise wird seine Musik regelmäßig auf Konzerten gespielt und von den Pariser Verlagen veröffentlicht.

Im November 1778 veröffentlichte der Verleger Sieber eine Sammlung von *Sechs Sonaten für Cembalo oder Piano Forte mit Begleitung einer Violine, die Wolfgang Amadeus Mozart seiner kurfürstlichen Durchlaucht Kurfürstin von der Pfalz widmet* – dabei handelt es sich um die Sonaten KV 301 bis 306, die heute als *Pfälzer Sonaten* bekannt sind und die Mozart 1778 in Mannheim und dann in Paris komponierte. Bei der Kurfürstin handelt es sich um die Frau des musikbegeisterten pfälzischen Kurfürsten von Mannheim, Karl Theodor von Wittelsbach. Trotz ihres Titels „Sonaten mit Violinbegleitung“, der im damaligen Repertoire für Piano Forte üblich war, erweisen sich diese Werke als echte Duette, in denen beide Instrumente gleichberechtigt miteinander im Dialog stehen und sich wechselseitig begleiten oder die Führung übernehmen. Die Idee dafür kam Mozart durch die Sonaten des deutschen Komponisten Joseph Schuster

¹ Leopold Mozart an Wolfgang Amadeus Mozart in Mannheim. Salzburg 12. Februar 1778.

(1748–1812), die er in Mannheim entdeckt hatte und bewunderte. Die für Mozarts Werk ungewöhnliche zweisätzig Struktur verrät den Einfluss von Johann Christian Bach, den Mozart sehr schätzte und den er im Sommer 1778 während eines zehntägigen Aufenthalts im Schloss Saint-Germain-en-Laye des Herzogs von Noailles kennenlernen durfte. Die vierte Sonate (KV 304) in e-Moll, als einzige der sechs Sonaten in einer Moll-Tonart, stellt den expressiven Höhepunkt der Sammlung dar und stammt aus der Pariser Zeit. Sie drückt eine tiefe Traurigkeit aus, die die Stimmung des jungen Komponisten, der in Paris in Schwierigkeiten steckte, erkennen lässt. Auch das Menuett, das normalerweise fröhlich und tänzerisch ist, ist hier durchdrungen von Schwermut.

Ein weiteres seltenes Werk in Moll von Mozart, die tief tragische Klaviersonate KV 310, spiegelt ebenfalls die Erlebnisse in seinem Leben wider. Hier schlägt sich die Niedergeschlagenheit des jungen Musikers nieder, der sich in Paris einsam fühlte, weit weg von Aloysia Weber, in die er sich in Mannheim verliebt hatte, und der zudem durch die Krankheit und

den Tod seiner Mutter bedrückt war. In diesem Werk in a-Moll, das die übliche Form der Sonaten dieser Zeit mit drei Sätzen (lebhaft-langsam-lebhaft) hat, folgt auf ein atemloses und angstvolles *allegro maestoso*, mit kantigen Melodien, rhythmischer Instabilität, sich unerbittlich wiederholenden Akkorden und Chromatismus, ein zweiter Satz *andante cantabile con espressione*, dessen Thema in F-Dur einen verhaltenen Trost spendet, bevor ein letzter Satz Presto in a-Moll folgt, dessen tragisches Taumeln nicht zur Ruhe zu kommen scheint.

Die Traurigkeit und Unruhe dieser beiden Sonaten in Moll sind ungewöhnlich für Mozarts Klavierkompositionen und generell für die Musik, die in den 1770er Jahren in Paris zu hören war. Sonaten sind meist Stücke, die zum Vergnügen von Musikliebhabern komponiert wurden und sich durch hübsche Melodien und einen verspielten Ton auszeichnen. Die Variationen der Melodie von *Lison dormait* KV 264, die in Paris komponiert wurden, drücken diese Stimmung aus. 1778 war das Schreiben von Variationen bekannter Melodien eine beliebte

Gepflogenheit: Auch Mozart, der im Laufe seines Lebens sieben Serien von Variationen von französischen Themen komponierte, trug dazu bei. Bei *Lison dormait* handelt es sich um eine Arie aus *Julie*, einer Komödie mit vielen Arien nach einem Libretto von Jacques-Marie Boutet de Monvel und der Musik von Nicolas Dezède, die 1772 am Théâtre de la Comédie Italienne uraufgeführt wurde. Dieses war spezialisiert auf das Repertoire von komischen Opern, Theateropern, in denen sich gesprochene Dialoge mit musikalischen Abschnitten abwechseln. Die von Mozart gewählte Arie ist eine Romanze, die vom Holzfäller Michaut in Szene 1 im 2. Akte gesungen wird: „Lison dormait dans un bocage.“ Es handelt sich um eine sehr bekannte Arie, die von Musikliebhabern geschätzt wurde, die alle möglichen Adaptionen davon erwerben konnten (für Singstimme und Bass Continuo oder auch für Gitarren- oder Violinbegleitung). Sie war in den angesagten Arien-Kollektionen zu finden. Mozart ist übrigens nicht der Einzige, der Variationen dieser Arie von Dezède komponierte, auch nicht

im deutschsprachigen Raum. Es gibt Variationen von *Lison dormait* von Johann August Just, Abbe Sterkel oder auch John Ludwig Willing. In Mozarts Werk wird das Thema zunächst einfach dargestellt, dann werden in Variationen nacheinander verschiedene musikalische Figurationen erkundet, die brillant sind, aber nicht ohne harmonische Kühnheit: Sechzehntel in der rechten und dann in der linken Hand (Variationen 1 und 2), daktylische Rhythmen (Variation 3), chromatische Erkundungen in Moll (Variation 5), Oktav-Folgen in Sechzehnteln (Variationen 6 und 7), bis hin zu den Vierundsechzigsteln in Variation 8, ein Allegro in Variation 9, das durch eine improvisierte, temporeiche *cadenza* abgeschlossen wird, bevor er zum Thema zurückkehrt. Durch die Kompositionen über die Arie *Lison dormait* fügte sich Mozart in die kreative Dynamik ein, die die Opernkultur in Frankreich prägte. Seit ihrer Entstehung im 17. Jahrhundert brachte die französische Oper zahlreiche „Nebenprodukte“ hervor, ähnlich wie das Hollywood-Kino: Arrangements, musikalische oder dramatische Parodien,

Choreographien, Dekorationsobjekte – das Spektrum der Nebenprodukte ist vielfältig, je nach wiederverwendetem Material (Musik, Libretto, Kostüme usw.) und Zielpublikum. Da das Musizieren in vielen Schichten der Gesellschaft verbreitet war, entstand eine Nachfrage nach einem Repertoire für Amateure. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entwickelte sich im Pariser Musikverlagsgeschäft ein regelrechter Markt, der sich den Erfolg der Opéra comique zunutze machte: Dutzende von Verlegern, Arrangeuren und Händlern vervielfältigten ihre Angebote und Formate. Die zahlreichen Sammlungen oder Loseblattwerke ermöglichten es, Opernstücke allein oder mit einer kleinen Gruppe von Musikern zu Hause aufzuführen, was erheblich zur Verbreitung der Pariser Opernkultur in ganz Frankreich und im Ausland beitrug. Über die Bearbeitung hinaus komponierten einige Musiker neue Werke auf Basis dieser angesagten Melodien, wie z. B. die Variationen von *Lison dormait*. Es waren nicht die einzigen Werke von Mozart, die auf Bühnenmusik zurückzuführen waren: Während seines

Aufenthalts in Paris 1778 komponierte er auch Variationen von *Je suis Lindor* (KV 364), nach der Musik von Baudron für Beaumarchais *Der Barbier von Sevilla* und später von *Dieu d'amour* (KV 352), einem Auszug aus *Mariages samnites* von Grétry.

Die Variationen KV 360 wiederum, die Mozart in Wien komponierte, basierten auf einer Romanze von Albanèse: *Au bord d'une fontaine*. Die Romanze war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine beliebte Musikgattung, die in den Salons in Mode war und gerne in komische Opern integriert wurde. Jean-Jacques Rousseau, der berühmte Philosoph und Verfasser erfolgreicher Romane, beschreibt in seinem *Dictionnaire de musique* (1768):

„Arie, bei der ein kleines Gedicht desselben Namens gesungen wird, das in Strophen unterteilt ist und meist eine Liebesgeschichte zum Thema hat, die oft tragisch ist. Da auch der Roman in einem einfachen, berührenden und etwas antikisierendem Stil und geschrieben sein sollte, sollte die Arie den Charakter des Texts ausdrücken und keine Verzierungen oder Manieriertes enthalten. Eine sanfte, natürliche, ländliche Melodie, die durch

sich selbst wirkt, unabhängig davon, auf welche Arte und Weise sie gesungen wird. Der Gesang muss nicht prägnant sein, es genügt, wenn er naiv ist, der Sprache Rechnung trägt und sie gut verständlich macht. Außerdem erfordert sie keinen großen Stimmumfang. Eine gut gemachte Romanze, die nichts Herausstechendes hat, berührt zunächst nicht; aber jede Strophe fügt der Wirkung der vorherigen etwas hinzu, sodass das Interesse allmählich steigt. Manchmal ist man zu Tränen gerührt, ohne sagen zu können, worin der Zauber liegt, der diesen Effekt hervorgerufen hat.“

Egide Joseph Ignace Antoine Albanèse (1729–1800), Komponist zahlreicher Romanzen, war einer der vier Kastraten, die 1747 im Königreich Neapel rekrutiert wurden, um in der Chapelle du Roi in Versailles zu singen. Er wirkte als Solist zudem häufig bei Aufführungen des Concert Spirituel mit. 1774 trat er in den Ruhestand ein, weil er „keine Stimme mehr hatte“ und war zur Zeit von Mozarts Aufenthalt in Paris Gesangslehrer und Komponist und von der Öffentlichkeit sehr

geschätzt. Er ist Komponist zahlreicher Arien für eine oder mehrere Stimmen, die sich von verschiedenen Vokal- und Instrumentalgruppen interpretieren lassen. Von *Au bord d'une fontaine* existieren eine Reihe von Bearbeitungen für verschiedene Instrumentalgruppen in unterschiedlichen Tonarten. Für diese Aufnahme haben die Musiker eine Version der Romanze übernommen, die 1766 in der III. *Recueil d'ariettes avec accompagnement* von Albanèse² für Singstimme, Klavier, zwei Violinen und Basso Continuo veröffentlicht wurde – sie ist dort in e-Moll notiert. Nach den Gepflogenheiten der Salons im 18. Jahrhundert, in denen man das Repertoire gerne an die Anwesenden anpasste, übertrugen die Musiker die Romanze in g-Moll und überließen eine der Violinstimmen dem Pianoforte, um die Romanzen von Albanèse besser mit den von Mozart komponierten Variationen in Einklang zu bringen. So war es möglich, ein großes Werk zusammenzustellen, in dem abwechselnd das Thema, die sechs Gesangstrophen der Romanze und die

² IIF *Recueil d'ariettes avec accompagnement*, Paris, Le Menu, 1766, S. 21. Das verwendete Exemplar wird in der Musikabteilung der Nationalbibliothek Frankreichs unter der Klassifikation VM7-657 aufbewahrt.

sechs Variationen von Mozart für Klavier und Violine angeordnet sind – die Melodie und Harmonien von Albanèse mit steigender rhythmischer Dichte und einer ständig erneuernden Schreibweise aufgreifen.

Die beiden anderen Arien von Albanèse veranschaulichen das Repertoire, das Mozart in den aristokratischen Salons gehört haben könnte. *Dans les erreurs d'un songe* erschien 1775 in einer Sammlung mit dem Titel *La Soirée du Palais-Royal, nouveau recueil d'airs à une, deux et trois voix des dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée*³. In einer Zeit, in der die Begleitung auf einem Basso Continuo allmählich den vom Komponisten vollständig geschriebenen Klavierparts weicht, schlägt Albanèse eine doppelte Notierung vor, „für die Bequemlichkeit von Personen, die sich nicht dazu durchringen können, mit der rechten Hand die Striche auszuführen, die niedergeschrieben sind“. Für erfahrene

Pianisten bieten die Chiffrierungen auch die Möglichkeit, die Begleitung auf subtile Weise zu bereichern. Die Arie nimmt die übliche Form der Aria da Capo wieder auf, wobei der erste Teil nach dem zweiten noch einmal gesungen wird. Der von Albanèse komponierte Klavierteil entfaltet die Harmonien mit großer Vielfalt, mit Tempo, mehr oder weniger ausgeprägten Arpeggios, wiederholten Noten sowie *piano* oder *forte* Nuancen, die alle dazu beitragen, die Bedeutung der Worte zu unterstreichen und die „man präzise beachten sollte“ so der Warnhinweis am Anfang der Sammlung.

Ebenso wurde die Klavierbegleitung der *Romance de Rosemonde*, in den „Wörtern des Bürgers Barouillet“, von Albanèse genau notiert. Als Quelle wurde hier eine separate, zweiseitige Publikation gewählt,⁴ die durch ihr wirtschaftliches Format vielen Musikliebhabern zugänglich gemacht wurde, in einer Zeit, in der das Musizieren mehr als je zuvor beliebt war.

³ *La Soirée du Palais-royal, nouveau recueil d'airs à une, deux et trois voix de dessus et de basse-taille avec accompagnement de forte-piano ou de harpe, la basse chiffrée...* (Œuvre IX, Paris, der Autor Cousineau, [1775], S. 26–31. Das verwendete Exemplar ist das Exemplar der Musikabteilung der Nationalbibliothek Frankreichs, mit der Klassifizierung VM7-665.

⁴ *Romance de Rosemonde*, Paris, Ollivier et Parmentier, in-4°, Nationalbibliothek Frankreichs, Musikabteilung, VM7-26982.



Lettre de Leopold Mozart à son fils, Salzbourg, 12 février 1778



Portrait d'un jeune musicien, Anonyme, 1767

Paris, Mozart et les pianos

Par Christopher Clarke

La visite de Mozart à Paris en 1778 commence mal. Sur l'insistance de son père, et se languissant de sa bien-aimée Aloysia Weber, Mozart, âgé de vingt-deux ans, et sa mère arrivent à Paris le 24 mars après un long et éprouvant voyage. Ils atterrissent dans des logements sombres et miteux, trop inaccessibles pour accueillir un piano; heureusement, Legros, directeur du Concert Spirituel, permet à Mozart de venir utiliser son propre instrument (et lui commande la *Symphonie n° 31 en ré majeur*, «Paris»). Au cours des semaines suivantes, aidé par le baron Grimm, Mozart tente, sans grand succès, de profiter de la notoriété de sa précédente visite en tant qu'enfant prodige, quinze ans auparavant. Les jeunes hommes ambitieux et talentueux n'ont pas la cote dans la capitale; les musiciens sont à peine mieux classés que les domestiques. Le temps est devenu anormalement froid alors qu'il se traîne en vain dans la ville.

La première rebuffade survient dans la maison de la duchesse de Chabot, où il doit rencontrer la Princesse de Condé-Bourbon, âgée de treize ans lors de la dernière visite de Mozart, et tellement éprise du jeune homme qu'elle lui avait à l'époque dédié un rondo de sa propre composition. La duchesse le fait d'abord attendre une semaine avant de le recevoir, puis lorsqu'il se présente chez elle, elle le laisse geler dans une antichambre. Lorsqu'elle apparaît enfin, elle lui demande courtoisement de jouer du piano pour l'assemblée, lui faisant remarquer qu'aucun de ses instruments n'est en parfait état de marche. Mozart lui répond que ses mains sont trop froides pour jouer et demande à les réchauffer près d'un feu, dans une autre pièce. «Oh, oui, Monsieur, vous avez raison», dit la duchesse, puis elle se tourne vers ses amies et l'ignore ostensiblement pendant toute l'heure qui suit. Au bout d'un certain temps, Mozart joue quelques-unes

de ses variations virtuoses sur un menuet de Fischer; il se lève, est poliment applaudi et déclare qu'il reviendra volontiers un autre jour, lorsqu'il y aura un meilleur piano. Elle le fait ensuite attendre son mari une demi-heure de plus; heureusement, le duc s'installe à côté de Mozart et l'écoute si attentivement qu'il en oublie le froid, ses maux de tête et le piano misérable, et joue avec inspiration.

Le mois d'avril voit également naître son *Concerto pour flûte et harpe*, composé pour le duc de Guisnes et sa fille, à qui Mozart donne des leçons de composition. Le duc escroquera le compositeur dans les deux cas. Malgré le succès public de sa symphonie Paris en juin, Mozart devient de plus en plus acariâtre et critique le goût et les manières des Français.

Puis, le 4 juillet, sa mère décède, sans doute du typhus.

C'est dans ce contexte que Mozart compose sa *Sonate pour piano n° 8 en la mineur* et sa *Sonate n° 21 en mi mineur pour piano et violon*.

Quels pianos Mozart a-t-il rencontrés à Paris? Les documents historiques sont

difficiles à déchiffrer, notamment en raison de la nomenclature imprécise de l'époque qui faisait peu de distinction entre ce que nous considérons aujourd'hui comme différents types d'instruments, ce qui nous amène peut-être à sous-estimer le nombre de pianos présents sur le territoire. Les grands pianos à queue, comme ceux fabriqués à Strasbourg par Jean-Henri Silbermann (1727-1799), étaient considérés par beaucoup comme une sorte de clavecin, en omettant parfois d'ajouter qu'ils avaient une mécanique à marteaux plutôt qu'à cordes pincées. Dès 1761, l'*Avantcoureur* évoque la présence de quatre de ces instruments à Paris, dont un appartenant au prince de Conti. Les comptes rendus contemporains font l'éloge de la sonorité douce et expressive de ces *clavecins*, mais trouvent le toucher lourd et fatigant. Les claviéristes étaient habitués au toucher exceptionnellement léger des clavecins parisiens, et le toucher organique des instruments de Silbermann, bien que très léger selon les critères actuels, échappe à leur expérience. En effet, dès 1834, Pierre Érard écrit que de nombreux instrumentistes trouvent les mécaniques à

échappement des pianos à queue lourdes et lentes, et préfèrent la légèreté et l'agilité des mécaniques à *double pilote* sans échappement des pianos carrés.

Un mot ici sur les pianos et leurs mécaniques: bien sûr, le fait d'appuyer sur une touche de piano fait monter son marteau vers les cordes, puis le relâche pour qu'il vole librement vers elles. Dans un mécanisme à échappement, une fois que le marteau a frappé les cordes et rebondi sur elles, l'échappement lui permet de retomber à son point de départ. Sans cet échappement, si la touche est encore enfoncée, le marteau ne peut revenir qu'à l'endroit où il a quitté la touche, tout près des cordes. Une frappe vigoureuse le fera donc rebondir plusieurs fois entre la touche et les cordes, produisant un son confus. Pour réduire ce phénomène, on peut faire en sorte que le marteau soit relâché assez loin des cordes – mais il devient alors difficile de jouer doucement, car le marteau peut ne même pas atteindre les cordes. Un mécanisme d'échappement permet d'approcher le marteau des cordes pour jouer doucement, mais il permet aussi de jouer fort, en faisant retomber le

marteau loin en arrière. L'inconvénient, c'est qu'il faut relâcher complètement la touche pour réarmer le mécanisme. Cela prend un peu de temps, alors qu'une mécanique sans échappement permet de refrapper directement les cordes. Des années 1700 aux années 1820, les pianos ont été fabriqués avec les deux types de mécanique.

C'est le Florentin Bartolomeo Christofori (1655-1731) qui, dans les premières décennies du nouveau siècle, a perfectionné ce mécanisme d'échappement dans un instrument qu'il a appelé l'*Arpicembalo*, ou harpe à clés. Pour imiter l'effet velouté des doigts qui pincet les cordes, il utilisait de grosses têtes de marteau fabriquées à partir de rouleaux de carton creux, recouverts d'une couche de cuir souple. Ses créations ont ensuite été développées en Saxe par la famille Silbermann, et Jean-Henri a continué à fabriquer de tels instruments jusqu'à la fin du XVIII^e siècle.

Mais il existait un autre courant dans la facture du piano, un courant inspiré par le dulcimer géant de son inventeur, Pantaleon Hebenstreit (1668-1750); ce

dernier utilisait des battoirs en divers matériaux, souples ou durs, pour frapper les cordes, produisant ainsi une variété de timbres. Les cordes n'étaient pas amorties et produisaient une sorte de nuage de résonance sympathique, qui pouvait être atténué par la manche de l'instrumentiste. Ces effets ont inspiré une autre catégorie d'instruments à clavier, souvent appelés «pantaléons», qui permettaient d'obtenir différents timbres en utilisant des marteaux légers en bois dur avec, en option, des languettes en tissu ou en cuir introduites entre eux et les cordes pour donner un son doux, et s'ils avaient des étouffoirs, les moyens de les désengager tous en même temps. D'autres jeux modifiant le timbre, telles que le «jeu de luth» ou «buff», pressaient une bande de cuir souple contre les extrémités des cordes pour produire un son semblable à celui du boyau. Ces pianos ne disposaient généralement pas de mécanisme d'échappement. C'est principalement en Allemagne que de tels instruments ont été développés, généralement par des facteurs d'orgues pour qui la variété des timbres était une seconde nature. Dans les années 1770, la

France a importé un nombre considérable d'instruments de ce type, à queue ou rectangulaires («carrés»); des fabricants tels que Franz Jacob Spath (1714-1786) et Matthias Christian Baumann (1740-1816) sont connus pour avoir envoyé un certain nombre d'instruments en France. En France, les pianos pantaléons étaient parfois appelés «épinettes à marteaux de bois dur».

Mais c'est peut-être à Londres que le piano parisien trouve son origine. C'est en effet dans la capitale britannique que la forme «carrée» de l'instrument a été développée dans les années 1760, par des fabricants allemands tels que Zumpe, Pohlmann et Beck. On peut considérer qu'il s'agit d'un amalgame des deux traditions décrites ci-dessus: une mécanique simple, légère, sans échappement, avec des marteaux recouverts de cuir qui produisent un son doux; les étouffoirs des aigus et des graves peuvent être activés par deux boutons, et un troisième fonctionne comme un «jeu de luth», connu en Angleterre sous le nom de jeu «harp». Après avoir fait fureur à Londres, ces petits instruments ont également gagné en popularité à

Paris et même dans toute l'Europe, et des facteurs de clavecins français comme Pascal Taskin en ont importé un nombre considérable. Au début des années 1770, des facteurs parisiens tels que Péronard et Mercken produisaient des pianos carrés sur le modèle anglais. Ces instruments étaient généralement connus sous le nom de «*pianoforté*». En 1771, Albanèse a même écrit une chanson, «L'arrivée du Pianoforté», dont les paroles sont les suivantes:

Oui, cher ami, tu me viens d'Angleterre,
Hélas, comment lui peut-on déclarer la
guerre ?
Il est donc vrai qu'enfin je te possède,
Mon cher ami, mon pianoforté.
Au plaisir de te voir tout autre cède.
Ah, que tu vas être fêté !
Ah, comme tu seras goûté !

Au-delà de la nomenclature, Mozart a donc probablement rencontré une grande variété de pianos à Paris en 1778. Tous devaient être dotés d'un clavier de cinq

octaves, de FF à f3 ou g3. La plupart lui étaient relativement familiers: outre les pantaléons et autres instruments des pays germanophones, il a certainement vu et joué sur des pianos carrés anglais lorsqu'il était enfant à Londres, peut-être chez Johann Christian Bach, et il a également dû rencontrer de grands instruments signés Jean-Henri ou Gottfried Silbermann au cours de ses voyages. On peut supposer que le piano de la maison de Legros était un grand piano, adapté à l'accompagnement des chanteurs, alors que le misérable instrument de la Duchesse de Chabot était peut-être un vieux piano carré. Le choix d'un instrument Silbermann pour cet enregistrement de la musique parisienne de Mozart est tout à fait approprié et constitue un changement rafraîchissant par rapport aux interprétations «historiquement documentées» utilisant des pianos viennois d'un type qui n'a été fabriqué qu'après sa mort.

Paris, Mozart and the pianos

By Christopher Clarke

Mozart's visit to Paris in 1778 got off to a bad start. On the insistence of his father, and pining for his beloved Aloysia Weber, the 22-year-old Mozart and his mother arrived in Paris on the 24th of March after a long and trying journey. They found themselves in dark, poky lodgings, too inaccessible to receive a piano; fortunately, Legros, director of the Concert Spirituel, allowed Mozart to come and use his own instrument (and commissioned from him the Symphony no. 31 in D major, "Paris"). Over the next few weeks, helped by Baron Grimm, Mozart tried with scant success to profit from the notoriety of his previous visit as a child prodigy, fifteen years before. Ambitious and talented young men were not at a premium in the capital; musicians still ranked little higher than servants. The weather turned unseasonably cold as he trudged fruitlessly around the city.

The first snub came in the house of the Duchesse de Chabot, where he was to meet the Princesse de Condé-Bourbon,

13 years old at the time of Mozart's last visit, and so besotted with the lad that she had dedicated a rondo of her own composition to him. The Duchesse first kept him hanging on for a week for a visit, then when he did arrive, left him to freeze in an ante-chamber. When she at last appeared, she courteously asked him to play the piano for the assembled company, remarking that none of her instruments was in playing order. Mozart said that his hands were too cold to play and asked to warm them next to a fire in another room. "Oh, yes, Sir, you are right" said the Duchess, then turned to chat to her friends, ignoring him pointedly for the next hour. At length Mozart played through some of his virtuosic variations on a minuet by Fischer; got up, was politely applauded, and said that he would gladly come another day when there was a better piano. She then made him wait another half-hour for her husband; fortunately the Duke sat down next to Mozart and listened to his playing so attentively that he forgot the

cold and the headache and the miserable piano, and played with inspiration.

April also saw the composition of his *Concerto for Flute and Harp* for the Duc de Guisnes and his daughter, to whom Mozart gave lessons in composition. The Duke bilked payment for both. In spite of the public success of his "Paris" symphony in June, Mozart became increasingly surly and critical of French taste and manners.

Then, on the 4th July, his mother died, no doubt of typhus.

It was in this context that Mozart composed his Piano Sonata no. 8 in A minor and the Sonata no. 21 in E minor for Piano and Violin.

What pianos did Mozart encounter in Paris? The historical records are difficult to decipher, partly because of the imprecise nomenclature of the time that made little distinction between what we see today as different instruments, leading us perhaps to underestimate the number of pianos there. For many, large wing-shaped pianos, such as those made in Strasbourg by Jean-Henri Silbermann (1727-1799), were a sort of *clavecin*, sometimes omitting to

add that they had a hammer action rather than a plucking one. Already in 1761, the *Avantcoureur* mentions four such instruments in Paris, one belonging to the Prince de Conti. Contemporary accounts praise the mellow and expressive sound of these *clavecins* but found the touch heavy and tiring. Keyboard players were used to the exceptionally weak quilling of Parisian harpsichords, and the organ-like touch of the Silbermann instruments, although by today's standards very light, lay outside their experience. Indeed, as late as 1834, Pierre Érard could write that many players found the escapement actions of grand pianos heavy and sluggish, and preferred the lightness and agility of non-escaping *double pilote* square piano actions.

A word here about pianos and their actions: of course, pressing any piano key down causes its hammer to rise towards the strings, then releases it to fly freely towards them. In an action with an escapement mechanism, once the hammer has hit the strings and bounced off them, the escapement allows it to fall right back to its starting point. Without this escapement, if the key is still depressed, the hammer can

only return to the point where it left the key, quite close to the strings. So a vigorous keystroke will cause it to rebound multiple times between the key and the strings, making a confused sound. To reduce this phenomenon, the hammer release can be made to occur quite far from the strings - but then it's difficult to play softly because the hammer may not even reach the strings. An escapement mechanism allows the hammer to be brought close to the strings for quiet playing and also allows loud playing because the hammer falls far back. The down-side is that the key must be fully released in order to re-arm the mechanism ready for another blow. This takes a little time, whereas a non-escaping action is always ready to strike again and so repeats more rapidly. Pianos were made with both sorts of action from around 1700 until the 1820's.

It was the Florentine Bartolomeo Christofori (1655-1731) who in the first decades of the new century perfected this escapement mechanism in an instrument he called the *Arpicembalo*, or keyed harp. To imitate the velvety effect of finger-tips plucking its strings, he used substantial

hammer-heads made from hollow rolls of cardboard, topped with a layer of soft leather. His designs were subsequently developed in Saxony by the Silbermann family, and Jean-Henri continued to make such instruments until the end of the eighteenth century.

However, there was another current in piano-making, inspired by the giant dulcimer played by its inventor, Pantaleon Hebenstreit (1668-1750); he used beaters made of various materials, soft or hard, to strike the strings, so producing a variety of timbres. The strings were undamped and produced a sort of cloud of sympathetic resonance, which could be damped by the sleeve of the player. These effects inspired a different class of keyboard instrument, often called "Pantalons", which could provide different timbres using lightweight hard wooden hammers with optional cloth or leather tongues introduced between them and the strings to give a soft sound, and if they had dampers at all, the means to disengage them all at once. Other timbre-modifying stops such as the "lute" or "buff" stop pressed a strip of soft leather against the ends of the strings to produce

a gut-like sound. These pianos generally did not have escapement mechanisms. It was principally in Germany that such instruments were developed, usually by organ-builders to whom variety of timbre came as second nature. By the 1770's, there was considerable importation in France of such instruments, both wing-shaped and rectangular ("square"); makers such as Franz Jacob Spath (1714-1786) and Matthias Christian Baumann (1740-1816) are known to have sent numbers of instruments there. Pantalon pianos were sometimes referred to in France as "*épinettes à marteaux de bois dur*".

Perhaps the most important introduction of the piano to Paris came from London. There, the "square" form of the instrument was developed in the 1760's by German makers such as Zumpe, Pohlmann and Beck. It could be seen as an amalgam of the two traditions outlined above; a simple, light, non-escaping action, with leather-covered hammers that produced a sweet sound; treble and bass dampers could be activated by two stop-knobs and a third worked a "buff" stop, in England known as a "harp" stop. Having taken

London by storm, such small instruments became equally fashionable in Paris and indeed throughout Europe, and French harpsichord-makers such as Pascal Taskin imported considerable numbers of them. By the early 1770's, Parisian makers such as Péronard and Mercken were producing square pianos of the English pattern. Such instruments were generally known as "*Pianoforté*". In 1771, Albanèse even wrote a song, "*L'arrivée du Pianoforté*" with the lines:

Oui, cher ami, tu me viens d'Angleterre,
Hélas, comment lui peut-on déclarer la
guerre?
Il est donc vrai qu'enfin je te possède,
Mon cher ami, mon pianoforté.
Au plaisir de te voir tout autre cède.
Ah, que tu vas être fêté!
Ah, comme tu seras goûté!

Yes, dear friend, you come from
England's shore,
Alas! how can we now on her wage war?
It's really true, at last I you possess
My dearest friend, my piano-forté.
To gaze on you, all other joys seem less.
Ah, how you'll now be fêted
Ah, your taste appreciated!

Nomenclature aside, therefore, Mozart probably encountered a considerable variety of pianos in Paris in 1778. All would have had a five-octave keyboard, FF to f3 or g3. Most would have been relatively familiar to him; as well as Pantalon and other instruments from German-speaking countries, he had certainly seen and played English square pianos as a child in London, perhaps at Johann Christian Bach's house, and he must also have come across large instruments by Jean-Henri or Gottfried

Silbermann during his travels. One might presume that the piano in Legros' house was a large one, suited to accompanying singers, whereas the Duchesse de Chabot's miserable instrument might have been an elderly square. The choice of a Silbermann instrument for this recording of Mozart's Parisian music is entirely apt and makes a refreshing change from "historically informed" performances using Viennese pianos of a type only made after his death.

Paris, Mozart und die Klaviere

Von Christopher Clarke

Mozarts Besuch in Paris im Jahr 1778 fing schlecht an. Auf Drängen seines Vaters und aus Sehnsucht nach seiner geliebten Aloysia Weber, kamen der 22-jährige Mozart und seine Mutter nach einer langen und beschwerlichen Reise am 24. März in Paris an. Sie fanden sich in dunklen, schäbigen Unterkünften wieder, die so schlecht zugänglich waren, dass kein Klavier darin Platz fand. Glücklicherweise erlaubte Legros, der Direktor der Concerts Spirituels, Mozart, zu ihm zu kommen, um sein Instrument zu benutzen (und gab bei ihm die Symphonie Nr. 31 in D-Dur, „Paris“, in Auftrag). In den folgenden Wochen versuchte Mozart mit Hilfe des Baron Grimm mit mäßigem Erfolg, von seinem früheren Besuch als berühmtes Wunderkind fünfzehn Jahre zuvor zu profitieren. Ambitionierte und begabte junge Männer gab es in der Hauptstadt mehr als genug; Musiker hatten einen nur wenig höheren Stellenwert als Diener. Das Wetter war für die Jahreszeit zudem

ungewöhnlich kalt, als er erfolglos durch die Stadt streifte.

Die erste Brüskierung erlebte er im Haus der Herzogin von Chabot, wo er die Prinzessin von Condé-Bourbon treffen sollte, die zum Zeitpunkt von Mozarts letztem Besuch dreizehn Jahre alt und so vernarrt in den Jungen gewesen war, dass sie ihm ein Rondo aus ihrer eigenen Komposition gewidmet hatte. Die Herzogin ließ ihn zunächst eine Woche lang auf einen Besuch warten, und als er schließlich eintraf, ließ sie ihn in einem Vorzimmer schmoren. Als sie endlich erschien, bat sie ihn höflich, für die versammelte Gesellschaft Klavier zu spielen, wobei sie bemerkte, dass keines ihrer Instrumente spielbar sei. Mozart bemerkte, dass seine Hände zu kalt seien, um zu spielen, und bat darum, sie neben einem Feuer in einem anderen Raum wärmen zu dürfen. „Oh ja, Monsieur, Sie haben Recht“, sagte die Herzogin,

wandte sich dann ihren Freundinnen zu und ignorierte ihn eine Stunde lang geflissentlich. Letztendlich spielte Mozart einige seiner virtuoson Variationen eines Menuetts von Fischer, stand auf, erhielt höflichen Beifall und sagte, er würde gerne an einem anderen Tag wiederkommen, wenn es ein besseres Klavier gäbe. Die Herzogin ließ ihn anschließend eine weitere halbe Stunde auf ihren Mann warten; glücklicherweise setzte sich der Herzog neben Mozart und hörte seinem Spiel so aufmerksam zu, dass er die Erkältung, die Kopfschmerzen und das miserable Klavier vergaß und mit Inbrunst spielte.

Im April komponierte er sein Konzert für Flöte und Harfe für den Herzog von Guisnes und seine Tochter, denen Mozart außerdem Komponierungsunterricht gab. Der Herzog prellte die Bezahlung für beides. Trotz des öffentlichen Erfolgs seiner Sinfonie „Paris“ im Juni wurde Mozart zunehmend verdrießlich und kritisch gegenüber dem französischen Geschmack und den französischen Sitten.

Am 4. Juli starb seine Mutter an Typhus.

In diesem Kontext komponierte Mozart seine *Klaversonate Nr. 8 in A Moll* und die *Sonate Nr. 21 in E Moll für Klavier und Violine*.

Auf welchen Klavieren spielte Mozart in Paris? Die historischen Aufzeichnungen diesbezüglich sind schwer zu entschlüsseln, was zum Teil daran liegt, dass die ungenaue Nomenklatur der damaligen Zeit kaum zwischen den verschiedenen Instrumenten-Arten, wie wir sie heute kennen, unterscheidet. Aus diesem Grund mag es sein, dass wir die Anzahl der Klaviere eventuell unterschätzen. Für viele waren große Flügel, wie die von Jean-Henri Silbermann (1727–1799) in Straßburg hergestellten, eine Art *Cembalo*, wobei manchmal vergessen wurde hinzuzufügen, dass sie über eine Hammermechanik und keine Zupfmechanik verfügten. Bereits 1761 erwähnte der *Avantcoureur* in Paris vier solcher Instrumente, eines davon gehörte dem Prinzen von Conti. Zeitgenössische Berichte rühmten den weichen und ausdrucksstarken Klang dieser *Cembalos*, fanden aber den Anschlag schwer und ermüdend. Tastenspieler waren an die außerordentlich schwache Feder

der Pariser Cembali gewöhnt, und der orgelähnliche Anschlag der Silbermann-Instrumente, der nach heutigen Maßstäben sehr leicht war, war etwas, das außerhalb ihres Erfahrungsbereiches lag. Noch 1834 konnte Pierre Érard schreiben, dass viele Spieler die Hemmungsmechanik der großen Klaviere als schwer und träge empfanden und die Leichtigkeit und Beweglichkeit der nicht-hemmenden *Repetitionsmechanik* quadratischer Klaviere bevorzugten.

Ein Wort zu Klavieren und ihren Mechanismen: Wenn man eine Klaviertaste drückt, hebt sich der Hammer in Richtung der Saiten, wird freigesetzt und fliegt dann frei auf sie zu. Bei einer Mechanik mit Hemmungsmechanismus fällt der Hammer, nachdem er auf die Saiten aufgeschlagen und von ihnen abgeprallt ist, dank der Hemmung sofort wieder in seinen Ausgangspunkt zurück. Ohne diese Hemmung kann der Hammer, wenn die Taste noch gedrückt ist, nur bis zu dem Punkt zurückkehren, an dem er

die Taste verlassen hat, also ganz nah an die Saiten. Bei einem kräftigen Tastendruck prallt sie also mehrfach zwischen der Taste und den Saiten ab, was zu einem wirren Klang führt. Um dieses Phänomen abzumildern, kann der Hammer weit von den Saiten entfernt freigesetzt werden – aber dann ist es schwierig, leise zu spielen, weil der Hammer die Saiten so möglicherweise gar nicht erreicht. Ein Hemmungsmechanismus ermöglicht es, den Hammer nahe an die Saiten zu bringen, um leise zu spielen, aber auch lautes Spiel zu ermöglichen, da der Hammer weit nach hinten fällt. Der Nachteil ist, dass die Taste vollständig losgelassen werden muss, um den Mechanismus wieder für einen weiteren Schlag zu aktivieren. Das braucht ein wenig Zeit, während eine nicht-hemmende Mechanik immer bereit ist, erneut zuzuschlagen und daher der Anschlag schneller wiederholt werden kann. Klaviere wurden von etwa 1700 bis in die 1820er Jahre mit beiden Arten von Mechaniken gebaut.

Es war der Florentiner Bartolomeo Christofori (1655–1731), der in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts diesen Hemmungsmechanismus in einem Instrument perfektionierte, das er *Arpicembalo* oder Klappenharfe nannte. Um den samtigen Effekt des Zupfens der Saiten mit den Fingerspitzen nachzuahmen, verwendete er massive Hammerköpfe aus hohlen Papprollen, die mit weichem Leder überzogen waren. Seine Entwürfe wurden später in Sachsen von der Familie Silbermann weiterentwickelt. Jean-Henri stellte derartige Instrumente weiterhin bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts her.

Es gab jedoch noch eine andere Strömung im Klavierbau, die sich von dem riesigen Hackbrett seines Erfinders Pantaleon Hebenstreit (1668–1750) inspirieren ließ. Dieser benutzte Schlägel aus verschiedenen weichen oder harten Materialien, um die Saiten anzuschlagen und so eine Vielzahl von Klangfarben zu erzeugen. Die Saiten waren ungedämpft und erzeugten eine Art mitschwingende Resonanzwolke, die durch den Ärmel des Spielers gedämpft werden konnte. Diese

Effekte inspirierten eine andere Klasse von Tasteninstrumenten, oft „Pantaleon“ genannt, die verschiedenen Klangfarben erzeugen konnten, in denen leichte, harte Holzhämmer mit Stoff- oder Lederzungen zwischen ihnen und den Saiten eingesetzt wurden, um einen weichen Klang zu erzeugen. Waren Dämpfer vorhanden, konnte man sie alle gleichzeitig lösen. Andere klangverändernde Register wie der „Lautenzug“ drückten einen Streifen weiches Leder gegen die Enden der Saiten, um einen darmähnlichen Klang zu erzeugen. Diese Klaviere hatten in der Regel keine Hemmungsmechanik. Derartige Instrumente wurden vor allem von deutschen Orgelbauern entwickelt, für die die Vielfalt der Klangfarben eine Selbstverständlichkeit war. In den 1770er Jahren wurden diese Instrumente in erheblichem Umfang nach Frankreich importiert, sowohl flügelartige als auch rechteckige („quadratische“). Es ist bekannt, dass Hersteller wie Franz Jacob Spath (1714–1786) und Matthias Christian Baumann (1740–1816) zahlreiche Instrumente nach Frankreich exportierten. Pantaleon-Klaviere wurden

in Frankreich manchmal als „Epinettes à marteaux de bois dur“ bezeichnet.

Die vielleicht wichtigste Klavier-Neuerung in Paris kam aus London. Dort wurde die „quadratische“ Form des Instruments in den 1760er Jahren von deutschen Herstellern wie Zumpe, Pohlmann und Beck entwickelt. Man könnte sie als eine Verschmelzung der beiden oben beschriebenen Traditionen sehen: eine einfache, leichte, hemmende Mechanik mit lederbezogenen Hämmern, die einen süßen Klang erzeugten; Diskant- und Bassdämpfer konnten durch zwei Registerknöpfe aktiviert werden, und auch ein dritter diente als Dämpfer. Nachdem sie London im Sturm erobert hatten, wurden diese kleinen Instrumente auch in Paris und im Rest von Europa populär. Französische Cembalobauer wie Pascal Taskin importierten eine beträchtliche Anzahl davon. Anfang der 1770er Jahren bauten Pariser Hersteller wie Péronard und Mercken quadratische Klaviere nach englischem Vorbild. Solche Instrumente wurden allgemein als „*Pianoforté*“ bezeichnet. 1771 schrieb Albanèse sogar ein Lied „*L'arrivée du Pianoforté*“ mit dem Text:

Oui, cher ami, tu me viens d'Angleterre,
Hélas, comment lui peut-on déclarer la
guerre?

Il est donc vrai qu'enfin je te possède,
Mon cher ami, mon pianoforté.
Au plaisir de te voir tout autre cède.
Ah, que tu vas être fêté!
Ah, comme tu seras goûté!

Ja, lieber Freund, du kommst von
den Küsten Englands,
Ach, wie können wir jetzt gegen
sie Krieg führen?
Es ist wirklich wahr, endlich besitze
ich dich
Mein liebster Freund, mein Pianoforte.
Wenn ich dich ansehe, erscheinen mir
alle anderen Freuden geringer.
Ah, wie wirst du gefeiert werden
Ah, wie wird dein Geschmack geschätzt!

Wenn wir die Nomenclatur beiseite lassen, so traf Mozart 1778 in Paris daher wahrscheinlich auf eine beträchtliche Vielfalt an Klavieren. Alle hatten wahrscheinlich eine fünf Oktaven umfassende Tastatur, FF bis f3 oder g3. Und die meisten waren ihm relativ vertraut; neben dem Pantaleon und anderen Instrumenten aus deutschsprachigen Ländern hatte er sicherlich als Kind

in London und vielleicht im Haus von Johann Christian Bach, quadratische englische Klaviere gesehen und gespielt. Auch auf seinen Reisen muss er auf die großen Instrumente von Jean-Henri oder Gottfried Silbermann gestoßen sein. Man könnte vermuten, dass das Klavier im Haus von Legros ein großes Klavier war, das sich gut dafür eignete Gesang zu begleiten,

während das armselige Instrument der Herzogin von Chabot vielleicht ein älteres quadratisches Klavier war. Die Wahl eines Silbermann-Instruments für diese Einspielung von Mozarts Pariser Musik ist sehr treffend und stellt eine erfrischende Abwechslung zu „historisch informierten“ Aufführungen mit Wiener Klavieren dar, die erst nach Mozarts Tod gebaut wurden.

A (6)

L'ARRIVÉE
DU PIANO FORTÉ
À M^R LE COMTE D'AFFRY
Avec accompagnement d'un Violon et Violoncelle adlibitum
PAR M^R ALBANESE
ŒUVRE VII.
Mis aujour par M^r Sieber et Compagnie successeurs de M^r Nuberly
Les parties sont separées pour la commodité des Amateurs
Prix 3^{rs} 12^{cs}.
A PARIS
L'Editeur rue des deux Ecus au pigeon Blanc
Et aux adresses ordinaires de Musique
Chez M^r Castaud M^r Libraire à Lyon
M^r Godlaente à Dunkerque
A . P . D . R. 151

4:Y. 154

L'Arrivée du Pianoforte, Antoine Albanese, 1771



Pianoforte, Gottfried Silbermann, 1749.
Pour cet enregistrement, Arnaud De Pasquale joue sur une copie de cet instrument.

Pianoforte Silbermann

Par Andrea Restelli

Le pianoforte Silbermann utilisé pour cet enregistrement est une copie de l'instrument conservé au Musée national germanique de Nuremberg, construit par Gottfried Silbermann en 1749.

L'original possède deux cordes par touche et quelques registres: le clavier est transposable, il est possible de jouer «une corde» en déplaçant légèrement le clavier, ce qui est essentiel pour pouvoir accorder l'instrument, vu qu'il possède un sommier inversé. Il y a également deux chevalets (basses et sopranos) pour relever les étouffoirs ainsi qu'un registre «Pantaléon», c'est-à-dire un mécanisme qui fait reposer une latte avec des barres en os sur les cordes, ce qui permet d'obtenir un son qui rappelle celui du clavecin ou plutôt, lorsqu'il est utilisé en conjonction avec les leviers d'étouffoirs, d'imiter efficacement le dulcimer-marteau.

Dans la copie, le *fa* aigu a été ajouté pour avoir les cinq octaves complètes, et deux genouillères qui agissent sur les étouffoirs

ont été ajoutées dans le socle (la droite ne relève que les aigus, alors que la gauche les relève tous).

Jean Henri Silbermann était le fils d'Andreas Silbermann, frère de Gottfried. Il a travaillé avec Gottfried en tant qu'apprenti jusqu'en 1753, date de la mort de ce dernier, après quoi il est retourné à Strasbourg dans l'atelier de son père, mais pour se consacrer à la fabrication de clavecins et de pianofortes.

On sait que deux clavecins et trois pianofortes de sa fabrication ont survécu.

La mécanique des pianofortes est très proche de celle des instruments de Gottfried. Les marteaux, les échappements et les chevalets sont pratiquement identiques, la grande différence étant que les marteaux sont fixés à la barre transversale par des charnières en parchemin et en cuir au lieu d'avoir une grille avec un seul axe. Cette méthode réduit considérablement tous les frottements et n'est pas sensible aux variations d'humidité.

Dans les plans de Jean Henri, les attrapes sont supprimées, mais elles sont présentes dans les instruments de Gottfried.

Dans l'instrument que j'ai construit, j'ai combiné ses mécaniques... la barre de

mardeaux est construite comme dans les instruments de Jean Henri, mais j'ai conservé les attrapes qui se trouvent dans la mécanique de Gottfried, parce qu'elles sont très importantes pour contrôler le retour des mardeaux et la répétition.

Silbermann Fortepiano

By Andrea Restelli

The Silbermann fortepiano played in this recording is a copy of the instrument in the German National Museum (*Germanisches Nationalmuseum*) in Nuremberg, built by Gottfried Silbermann in 1749.

The original has two strings per key and some registers. The keyboard is transposable, there is the possibility to play “una corda” (one string), by moving the keyboard slightly. This is crucial for tuning the instrument, as it has an inverted wrest plank. There are also two levers (bass and soprano) for raising the dampers, and there is a “Pantalon” register, i.e. a

mechanism that rests a strip with ivory bars onto the strings, thus obtaining a sound reminiscent of the harpsichord, or rather, when used in conjunction with the dampers, effectively imitating a hammer dulcimer.

In the copy, the high F has been added to give it a full range of five octaves and two knee levers have been built into the pedestal that act on the dampers (the right one only raises the treble strings, the left one all the strings).

Johann Heinrich Silbermann was the son of Andreas Silbermann, Gottfried's brother. He worked with Gottfried as an

apprentice until 1753 when the latter died and then returned to his father's workshop in Strasbourg, but built harpsichords and fortepianos.

Two harpsichords and three fortepianos of his are known to have survived.

The mechanics of fortepianos are very similar to those of Gottfried's instruments. The hammers, escapements and levers are practically identical, the big difference being that the hammers are attached to the hammer mechanism with parchment and leather hinges instead of a grid with a single pin. This method greatly reduces all

friction and is not sensitive to changes in humidity.

In Johann Heinrich's plans, the hammer guard has been removed from Gottfried's instruments.

In the instrument I have built, I have combined their mechanics. The hammering mechanism is built as found in Johann Heinrich's instruments, but I have retained the hammer guards in Gottfried's mechanics as this is very important to control the return of the hammers and the repetition.

Silbermann Hammerflügel

Von Andrea Restelli

Der Silbermann-Hammerflügel, der für diese Aufnahme verwendet wurde, ist eine Kopie des Instruments, das im Germanischen Nationalmuseum in Nürnberg erhalten ist und von Gottfried Silbermann 1749 erbaut wurde.

Das Original ist zweichörig und auf mehrere Tonlagen ausgelegt: Die Klaviatur kann verschoben werden, sodass statt zweier Saiten nur je eine erklingt (una corda), was besonders zum Stimmen des Instruments nützlich ist, da der Resonanzbogen

gewölbt ist. Außerdem gibt es zwei Hebel (Bass und Sopran) zum Anheben der Dämpfer und ein „Pantaleon“-Register, d. h. einen Mechanismus, der eine Leiste mit Schlägeln auf den Saiten ruhen lässt und so einen Klang erzeugt, der an ein Cembalo erinnert bzw., wenn er in Verbindung mit den Dämpferhebern verwendet wird, ähnlich eines Hackbretts.

In der Kopie wurde das hohe F hinzugefügt, um die vollen fünf Oktaven zu erhalten. Zudem wurden zwei Kniehebel angebracht, die auf die Dämpfer wirken (der rechte hebt nur die hohen Töne, der linke alle).

Johann Heinrich Silbermann war der Sohn von Andreas Silbermann, der Bruder Gottfrieds.

Johann Heinrich arbeitete bis zu Gottfrieds Tod 1753 als Gehilfe in dessen Werkstatt und kehrte danach nach Straßburg in jene seines Vaters zurück, wo er aber Cembali und Hammerklaviere baute.

Zwei Cembali und drei Hammerflügel von ihm sind wissentlich noch erhalten.

Die Mechanik der Hammerklaviers ist der von Gottfrieds Instrumenten sehr ähnlich: Die Hämmer, Auslösung und Tastenhebel sind praktisch identisch. Der wesentliche Unterschied liegt darin, dass die Hämmer mit Pergamentröllchen und Lederauflagen am Hammerkopf befestigt sind, anstatt mit einem Rechen mit einem einzigen Stift verbunden sind. Diese Methode reduziert die Reibung erheblich und ist gegenüber Feuchtigkeitsschwankungen weniger empfindlich.

In Johann Heinrichs Plänen entfällt der Fänger, der hingegen in Gottfrieds Instrumenten vorhanden ist.

In dem Instrument, das ich gebaut habe, habe ich seine Mechaniken kombiniert ... der Hammermechanismus ist wie in Johann Heinrichs Instrumenten gebaut, aber ich habe die Fänger beibehalten, die in Gottfrieds Mechanik verbaut waren, da diese sehr wichtig sind, um die Rückkehr der Hämmer in Ruhelage und die Anschlagbereitschaft für die Repetition zu kontrollieren.



Le Carnaval dans les rues de Paris, Étienne Jaurat, 1757



Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale

Arnaud De Pasquale grandit dans un milieu musical baroque et commence l'apprentissage du clavecin dès l'âge de cinq ans avec Dominique Ferran au Conservatoire de Poitiers. Il entre ensuite au Conservatoire national supérieur de musique et de danse de Paris dans les classes d'Olivier Baumont et de Blandine Rannou. Il complète sa formation grâce aux conseils de Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart et Huguette Grémy-Chauliac. Sa carrière lancée, il joue au sein de plusieurs ensembles tels que Pygmalion, dirigé par Raphaël Pichon, l'Ensemble Correspondances, dirigé par Sébastien Daucé et Collegium Vocale, dirigé par Philippe Herreweghe, l'ensemble Jupiter de Thomas Dunford, Le Poème Harmonique dirigé par Vincent Dumestre ou encore La Fenice de Jean Tubéry. En tant que soliste au clavecin aussi bien qu'à l'orgue, au piano ou

au clavicorde, il est régulièrement invité à donner des récitals en France, en Europe ou au Mexique (Château d'Assas, théâtre de Caen, Festival de Radio France à Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc).

Outre son activité discographique avec les ensembles, il a enregistré plusieurs albums pour Alpha, dont deux avec la violiste Lucile Boulanger, tous salués par la critique – Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff de *Télérama*.

Sa curiosité pour la diversité des orgues historiques l'a amené à entreprendre un tour du monde des orgues : une aventure au long cours initiée en partenariat avec les Éditions des Abbesses pour le label harmonia mundi et dont le premier album consacré à la Sicile (Diapason d'Or, septembre 2021) inaugure les premières pages d'un carnet de voyages riche de promesses. Ce voyage continue

aujourd'hui avec le label Oktav Records. Le deuxième volume des *Orgues du Monde* consacré aux Orgues du Mexique voit le jour en juin 2023.

Arnaud De Pasquale grew up surrounded by baroque music and began learning the harpsichord at the age of five with Dominique Ferran at the Conservatoire de Poitiers. He then enrolled at the the Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris, where he was taught by Olivier Baumont and Blandine Rannou. He completed his training with the help of Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart and Huguette Grémy-Chauliac. He began his career playing in several ensembles such as Pygmalion, directed by Raphaël Pichon, the Ensemble Correspondances, directed by Sébastien Daucé and Collegium Vocale, directed by Philippe Herreweghe, Thomas Dunford's ensemble Jupiter, Le

Au clavecin, il a enregistré la musique au temps de Louis XIII pour le label Château de Versailles Spectacles (Diapason d'Or, janvier 2022).

Poème Harmonique, directed by Vincent Dumestre and Jean Tubéry's La Fenice. As a soloist on harpsichord – as well as organ, pianoforte and clavichord – he is regularly invited to give recitals in France, Europe and Mexico (Château d'Assas, Théâtre de Caen, Festival de Radio France in Montpellier, London Festival of Baroque Music, etc.).

In addition to releases with ensembles, he has recorded several albums for Alpha, including two with violist Lucile Boulanger, all acclaimed by critics (Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff of *Télérama*).

His curiosity for the diversity of historic organs led him to embark on a world tour of organs, a long-term adventure initiated

in partnership with Éditions des Abbesses for the label harmonia mundi and whose first album, dedicated to Sicily (Diapason d'Or, September 2021), wrote the first chapter of a very promising travelogue. The journey continues today with the label Oktav Records. The second volume of

Orgues du Monde (Organs of the World), dedicated to the organs of Mexico, was released in June 2023.

On the harpsichord, he has recorded music from the time of Louis XIII for the label Château de Versailles Spectacles (Diapason d'Or, January 2022).

Arnaud De Pasquale wuchs in einem Barockmusik-Umfeld auf und begann bereits im Alter von fünf Jahren bei Dominique Ferran am Conservatoire de Poitiers Cembalo zu lernen. Anschließend trat er in das Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse in Paris ein, wo er die Klassen von Olivier Baumont und Blandine Rannou besuchte. Er ergänzte seine Ausbildung bei Pierre Hantaï, Blandine Verlet, Élisabeth Joyé, Skip Sempé, Laurent Stewart und Huguette Grémy-Chauliac. Zu Beginn seiner Karriere spielte er in mehreren Ensembles wie beispielsweise Pygmalion unter der Leitung von Raphaël Pichon,

dem Ensemble Correspondances unter der Leitung von Sébastien Daucé, dem Collegium Vocale unter der Leitung von Philippe Herreweghe, dem Ensemble Jupiter von Thomas Dunford, Le Poème Harmonique unter der Leitung von Vincent Dumestre oder auch bei La Fenice und Jean Tubéry. Als Solist am Cembalo, ebenso wie an der Orgel, dem Klavier oder dem Clavichord wird er regelmäßig zu Konzerten in Frankreich, in ganz Europa oder auch Mexiko eingeladen (Château d'Assas, Theater von Caen, Festival de Radio France in Montpellier, London Festival of Baroque Music, usw.).

Neben seiner diskographischen Aktivität mit den Ensembles nahm er mehrere Alben für Alpha auf, darunter zwei mit der Gambistin Lucile Boulanger, die alle von der Kritik gefeiert werden – Diapason Découverte, Choc de *Classica*, IRR-Outstanding, ffff von *Télérama*.

Sein Interesse für die Vielfalt der historischen Orgeln führte ihn auf eine Weltreise durch das Universum der Orgeln: ein langjähriges Abenteuer, das in Partnerschaft mit den Éditions des Abbesses für das Label harmonia

mundi initiiert wurde. Das erste Album wurde Sizilien gewidmet (Diapason d'Or, September 2021), das die ersten Seiten eines vielversprechenden Reisejournals eröffnet. Diese Reise geht heute mit dem Label Oktav Records weiter. Im Juni 2023 erschien der zweite Band von *Orgues du Monde*, der mexikanischen Orgeln gewidmet ist.

Für das Label Château de Versailles Spectacles nahm er am Cembalo Musik aus der Zeit Ludwig XIII. auf (Diapason d'Or, Januar 2022).



Wolfgang Amadeus Mozart, Anonyme, XIX^e siècle



La pointe de l'île de la Cité, vue du port Saint-Nicolas, Alexandre Jean Noël, ca 1780

4. Dans les erreurs d'un songe

Dans les erreurs d'un songe,
J'entendois tes accents.
Livré au doux mensonge,
Tu ravissois tous mes sens.
Un Dieu jaloux de mon sommeil
A fait hâter l'aurore,
Pourquoi faut-il a mon réveil,
Ne pas t'entendre encore ?

Tu me disois bien tendrement,
Qu'à l'amour, il faut se rendre ;
Tu peignois ingénument
Les plaisirs d'une âme tendre !
Songe trompeur qui m'a séduit,
Tout mon bonheur fut ton ouvrage ;
Pourquoi dans l'ombre de la nuit
N'as-tu pas duré d'avantage !

7. Romance de Rosemonde

Au fond d'un bois épais,
Azile des ténèbres,
Est un tombeau que deux cyprès
Couvrent de leurs rameaux funèbres ;
La tristesse regne en ces lieux,
L'oiseau seul qui fuit la lumière,
Mélancolique et solitaire,
Habite ce séjour affreux.

C'est là que chaque nuit,
Quand tout dort dans le monde ;
La douleur à pas lent conduit
L'inconsolable Rosemonde :
Sa voix appelle son époux,
Son époux ne saurait l'entendre :

4. In the errors of a dream

In the errors of a dream,
I could hear your voice.
Surrendering to this sweet deception,
You delighted all my senses.
A God, jealous of my sleep
Hastened the dawn,
Why when I awake
Must I hear you no more?

You told me so tenderly,
That to love, one must surrender;
You portrayed so innocently
The pleasures of a tender soul!
Traacherous dream that seduced me,
All my happiness was at your hand;
Why in the shadows of night
Did you last no longer!

7. Romance of Rosemonde

Deep in dense woods,
Sanctuary of the shadows,
Is a tomb that two cypresses
Cover with their funereal boughs;
Sadness reigns over this place,
Only the lone bird who flees the light,
Melancholy, solitary,
Resides in this dreadful abode.

'Tis here where each night,
When all the world is asleep;
A creeping sorrow overcomes
The brokenhearted Rosemonde:
She calls for her husband,
Yet her husband hears her not:

4. In den Irrungen eines Traums

In den Irrungen eines Traums,
Vernahm ich deine Stimme.
Der süßen Lüge ausgeliefert,
Du erfreust alle meine Sinne.
Ein Gott, der meinen Schlaf neidet
Hat die Morgenröte beschleunigt,
Warum muss ich erwachen,
Dich nicht mehr hören?

Du sagtest mir liebevoll,
Dass man sich der Liebe ergeben müsse;
Du maltest ein Bild
Von Freuden einer zarten Seele!
Ein trügerischer Traum, der mich verführt hat,
Mein ganzes Glück war dein Werk;
Warum im Schatten der Nacht
Hast du nicht länger verweilt?

7. Rosamunds Romanze

Tief in einem dichten Wald,
Azile von der Finsternis,
Ist ein Grab, das zwei Zypressen
Mit ihren Zweigen bedeckt;
Traurigkeit herrscht an diesem Ort,
Der Vogel allein flieht vor dem Licht,
Mélancolisch und einsam,
Bewohnt diesen schrecklichen Ort.

Dort führt jede Nacht,
Wenn alles in der Welt schläft;
Der Schmerz mit langsamen Schritten führt.
Die untröstliche Rosemund:
Ihre Stimme ruft nach ihrem Gemahl,
Ihr Gemahl kann sie nicht hören:

Ce tombeau qui couvre sa cendre,
A rompu les nœuds les plus doux.

Hélas ! dit-elle, un jour,
Demain, demain encore,
Et j'aurai tari mon amour ;
J'aurai vû ma dernière aurore :
Demain finiront mes tourmens ;
Le ruisseau voisin qui l'écoute,
Murmure, en parcourant sa route,
À l'unisson de ses accents.

Au pied de ce tombeau,
Où son destin l'attire,
De ces jours le triste flambeau
Le lendemain cessa de luire :
Elle expira de ses douleurs ;
Le tendre amour pleura sur elle ;
Et toute la nuit Philomèle,
Aux échos chanta ses malheurs.

9. Au bord d'une fontaine

Au bord d'une fontaine
Tircis brulant d'amour,
Contoit ainsi sa peine
Aux Echos d'alentour.
Félicité passée
Qui ne peut revenir,
Tourment de ma pensée
Que n'ai-je en te perdant
Perdu le souvenir.

J'aimois la jeune Annette,
J'étais tous ses plaisirs,
Une flâme secrette,
Unissoit nos désirs.
Félicité &Cc^a.

For the tomb that covers his ashes,
Has broken the sweetest of unions.

Alas! says she, one day,
Tomorrow, tomorrow again,
My love shall be no more;
I shall have seen my last dawn:
Tomorrow my torments shall end;
The nearby stream that listens,
Whispers, as it follows its path,
In unison with her words.

At the foot of this tomb,
To which her fate beckons,
Presently the mournful flame
Of tomorrow ceased to glow:
She succumbed to her sorrow;
Tender love wept for her;
And all that night Philomela,
Sang to the echoes of her grief.

9. At a fountain's edge

At a fountain's edge
Tircis, burning with love,
Recounted his sorrow
To the Echoes around him.
Joy is no more
It cannot return,
Torment of my thoughts
For in losing you
I have lost its memory.

I loved young Annette,
I was all her delights,
A secret flame,
United our desires.
Joy is no more [...]

Das Grab, das seine Asche bedeckt,
Hat die lieblichsten Bande zerbrochen.

Weh! sagte sie, eines Tages,
Morgen, morgen wieder,
Und ich werde meine Liebe versiegt haben;
Ich werde meine letzte Morgenröte gesehen haben:
Morgen werden meine Qualen enden;
Der nahe Bach, der ihr zuhört,
Flüstert, wenn er seinen Weg geht,
Und stimmt mit ihr ein.

Am Fuße dieses Grabes,
Wohin ihr Schicksal sie zieht,
Von jenen Tagen die traurige Fackel
Am nächsten Tag erlosch:
Sie starb an ihren Schmerzen;
Die zärtliche Liebe weinte über sie;
Und die ganze Nacht hindurch Philomela,
In den Echos sie von ihrem Unglück sang.

9. Am Brunnenrand

Am Brunnenrand
Brannte Tircis vor Liebe,
So erzählte er von seinem Leid
Den Echos der Umgebung.
Vergangenes Glück
Das nimmer wiederkehrt,
Quälerei meiner Gedanken
Was schwand doch die Erinnerung
Als du mir entschwunden.

Ich liebte die junge Annette,
Ich war ihr ganzes Vergnügen,
Ein heimliches Flanieren,
Vereinigte unsere Wünsche.
Félicitas &Cc^a.

Il vaut mieux disoit-elle,
Mourir que de changer.
Cependant l'infidelle,
Aime un autre Berger.
Felicité &Cc.

C'etoit sur ce rivage,
A l'ombre de ces bois,
Qu'avec moi la volage,
Se plaisoit autrefois.
Felicité &Cc.

Un autre amour l'appelle,
Loin de ces lieux charmans,
Où je goutois pres d'elle,
De si tendres moments.
Felicité &Cc.

O jours dignes d'envie !
Je ne vous verrai plus :
Au printems de ma vie,
Vous etes disparus.
Felicité &Cc.

It is better, said she,
To die than to change.
But the unfaithful one,
Loves another Shepherd.
Joy is no more [...]

It was in this place,
In the shade of these woods,
That in me the flighty one,
Once delighted.
Joy is no more [...]

Another love calls her,
Far away from this charming place,
Where close to her I savoured,
Such tender moments.
Joy is no more [...]

O, how I envy those days!
I shall see you no more:
In the springtime of my life,
You have disappeared.
Joy is no more [...]

Es ist besser, sagte sie,
Zu sterben, als sich zu wandeln.
Doch die Untreue,
Liebt einen anderen Hirten.
Felicitas &Cc.

Es war an diesem Ufer,
Im Schatten dieses Waldes,
Mit mir war die Flüchtige,
Die sich einst vergnügte.
Felicitas &Cc.

Eine andere Liebe ruft sie,
Weit weg von diesem lieblichen Ort,
Wo ich bei ihr war,
So zärtliche Augenblicke.
Felicitas &Cc.

O Tage, des Neides würdig!
Ich werde Euch nicht mehr sehen:
Im Frühling meines Lebens,
Sind Sie verschwunden.
Felicitas &Cc.

SOUTENONS L'OPÉRA ROYAL Support the Royal Opera



Richard Cœur de Lion, Opéra Royal, octobre 2019, soutenu par l'ADOR

Château de Versailles Spectacles, filiale privée du Château de Versailles, a pour mission de perpétuer le foisonnement musical et artistique qui fait rayonner la résidence royale dans le monde entier. Elle produit la saison musicale de l'Opéra Royal, soit près d'une centaine de représentations par an à l'Opéra Royal et à la Chapelle Royale, des concerts d'exception au Salon d'Hercule et dans la Galerie des Glaces ainsi que les grands spectacles de plein air à l'Orangerie. Elle ne reçoit aucune subvention publique. Ses recettes de billetterie et le soutien de donateurs privés et d'entreprises mécènes lui permettent de construire une saison riche qui réunit plus de 50 000 spectateurs par an.

Château de Versailles Spectacles has for mission to produce the musical season of the Royal Opera which features classical music programs set in the Versailles Palace's Royal Chapel and Opera House, and the Versailles Festival which features outdoor entertainment programs. Château de Versailles Spectacles does not receive any public subsidy. The strong box office revenues and the support of private donors and corporate sponsors allow us to offer the musical and artistic productions that make Versailles shine throughout the world.



L'ADOR – les Amis de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 66% du don), rassemble les donateurs particuliers. Les Amis apportent un soutien financier nécessaire à des projets artistiques d'excellence, confiés à des artistes de renommée internationale comme à de jeunes artistes talentueux et prometteurs. Les niveaux d'adhésion, à partir de 500€, leur permettent de bénéficier d'avantages et ont un accès privilégié à une extraordinaire saison musicale.

The ADOR – the Friends of the Royal Opera – brings together private donors. In particular, the Friends provide the financial support essential to excellent artistic projects entrusted to young artists.

Contact: amisoperaroyal@gmail.com
+33 1 30 83 70 92



OPÉRA
ROYAL
CHÂTEAU DE VERSAILLES

Le Cercle des Mécènes de l'Opéra Royal, éligible au mécénat (réduction d'impôts de 60% du don), rassemble les entreprises qui œuvrent au rayonnement de l'Opéra Royal. Les niveaux d'adhésion, à partir de 4000€, donnent accès à de fortes contreparties qui permettent aux entreprises de réaliser des opérations de relations publiques de grande qualité.

The Circle of Patrons of the Royal Opera brings together companies that work to benefit the Royal Opera. The membership levels, starting at €4000, grant substantial rewards that allow companies to carry out high-quality public relations activities.

Contact: mecenat@chateauversailles-spectacles.fr
+33 1 30 83 76 35

Préparer l'avenir LA FONDATION DE L'OPÉRA ROYAL

L'ADOR et l'Académie des beaux-arts ont créé la Fondation de l'Opéra Royal afin d'assurer la pérennisation de la saison d'opéras et de concerts du Château de Versailles. Les donateurs de la Fondation s'engagent à préparer l'avenir de l'Opéra Royal en constituant une dotation qui lui permettra de continuer à produire une saison d'excellence qui enchante et inspire un public de plus en plus large et nombreux. L'Opéra Royal ne bénéficie d'aucune subvention publique. Son financement est assuré par ses recettes de billetterie et l'engagement de ses mécènes attachés au rayonnement du Château de Versailles à travers la musique, le théâtre et le ballet. La Fondation de l'Opéra Royal a réalisé sa première action

philanthropique durant la saison 2021-2022 en apportant un soutien financier aux célébrations du quatrième centenaire de la naissance de Molière. Pour cette saison 2022-2023, la Fondation soutiendra une nouvelle production scénique de l'opéra David et Jonathas de Marc-Antoine Charpentier, présentée à la Chapelle Royale.

Pour agir durablement, la Fondation fait appel à la générosité publique et sollicite donations et legs, dons en numéraire, IFI, biens immobiliers, mobiliers, titres et actions, qui donnent droit à des réductions d'impôts. Ses comptes sont sous le strict contrôle de l'Académie des beaux-arts..

FAITES UN DON !

Rendez-vous sur www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Faire un don à la Fondation de l'Opéra Royal vous permet de bénéficier d'une réduction fiscale de 66% de la somme versée sur l'Impôt sur le Revenu. Si vous avez choisi de donner au titre de votre IFI (Impôt sur la Fortune Immobilière), cette déduction s'élèvera à 75% de la somme versée.

Planning for the future THE FOUNDATION DE L'OPÉRA ROYAL

The ADOR and the Académie des Beaux-Arts have established the Fondation de l'Opéra Royal (Royal Opera Foundation) to secure the future of the opera and concert season at the Château de Versailles. The foundation's donors are committed to planning for the future of the Opéra Royal by creating an endowment fund that will enable it to keep producing this season of excellence, which continues to enchant and inspire an ever wider and larger audience. The Opéra Royal receives no public subsidies. It is funded through revenue from ticket sales and the dedication of its patrons, who are committed to upholding the reputation of the Château de Versailles through music, theatre and ballet. The Fondation de l'Opéra Royal conducted

its first philanthropic initiative during the 2021-2022 season, providing financial support for the celebrations of the fourth centenary of Molière's birth. For this 2022-2023 season, the foundation will be supporting a new stage production of the opera David et Jonathas by Marc-Antoine Charpentier, presented at the Chapelle Royal.

To ensure its work can continue in the long term, the foundation appeals to the generosity of the public, requesting donations, bequests and contributions in cash, wealth tax, movable and immovable property, equity and shares, which are tax-deductible. Its accounts are strictly controlled by the Académie des Beaux-Arts.

MAKE A DONATION!

Visit www.chateauversailles-spectacles.fr/fondation Making a donation to the Fondation de l'Opéra Royal entitles you to an income tax deduction of 66% of the amount donated. If you have chosen to donate through your wealth tax (French IFI), this deduction increases to 75% of the amount donated.

LA COLLECTION

Château de

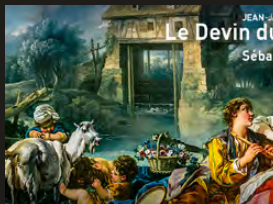
VERSAILLES

Spectacles





LIVE OPERA VERSAILLES



L'Opéra de Versailles chez vous en streaming!
www.live-operaversailles.fr

Enregistré du 21 au 24 juin 2022 (piano/forte), les 1^{er} et 2 août 2022 (flûtes) et les 11 et 12 septembre 2022 (voix et violon) à Saint-Benoît-du-Sault

Prise de son, montage et mixage : Camille Frachet

Traductions anglaises et allemandes : Language Wire

Arnaud De Pasquale remercie Rose, l'association Le temps suspendu, Andrea Restelli, Olivier Fadini, Christopher Clarke, Jérôme Verghade, Béatrice et Christophe Massin.

Collection Château de Versailles Spectacles

Château de Versailles Spectacles
Pavillon des Roulettes, grille du Dragon
78000 Versailles

Laurent Brunner, directeur
Graziella Vallée, administratrice
Bérénice Gallitelli, responsable des éditions discographiques
Ana-Maria Sanchez, Sophie Foucault Lacoste, chargées d'édition
Ségolène Carron, conception graphique

Retrouvez l'actualité de la saison musicale de l'Opéra Royal sur :

www.chateauversailles-spectacles.fr

@chateauversailles.spectacles

@CVSpectacles @OperaRoyal

Château de Versailles Spectacles

Couverture : *Figure de jeune homme*, Jean-Baptiste Greuze, ca 1750 © Clark Art Institute; p. 3 © RMN Grand Palais ; p.4, p.11, p.43, p.55 © domaine public ; p. 25 © Stiftung Mozarteum Salzburg ; p. 26 © musée du Louvre ; p. 44 © Günther Kühnel - Germanisches Nationalmuseum ; p. 48, 56-57 © musée Carnavalet ; p. 50 © François Berthier ; p. 64 © Agathe Poupény ; 4^e de couverture : © Domaine public Photogravure © Fotimprim, Paris.

Château de
VERSAILLES
Spectacles





Le Thé à l'anglaise dans le salon des quatre glaces au temple, avec toute la cour du prince de Conti, écoutant le jeune Mozart, Michel Barthélemy Ollivier, 1766