MOZART

SONATAS & RONDOS

MARCIA HADJIMARKOS

FORTEPIANO





W. A. Mozart, oil on canvas by Barbara Krafft, 1819. Courtesy Austrian National Tourist Office / Gesell. der Musickfreunde

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 -1791)

Sonata KV 457			**20:41**
in C minor • do mineur • c-moll			
1	I	Molto allegro	6:46
2	II	Adagio	8:56
3	III	Allegro assai	4:59
4	**Rondo KV 494** in F major • fa majeur • F-Dur		**7:13**
Sonata KV 545			**10:46**
in C major · do majeur · C-Dur			
5	I	Allegro	3:38
6	II	Andante	5:16
7	III	Rondo (Allegretto)	1:52
8	**Rondo KV 485** in D major • ré majeur • D-Dur		**6:15**
Sonata KV 333 (315c)			**21:10**
in B flat major • si bémol majeur • B-Dur			
9	I	Allegro	8:03
10	II	Andante cantabile	6:11
11	III	Allegretto grazioso	6:56
12	Rondo KV 511 in A minor • la mineur • a-moll		**10:37**
Total time			**76:29**

MARCIA HADJIMARKOS, fortepiano

Fortepiano by Christopher Clarke after Sebastian Lengerer (1793)
Piano-forte d'après Langerer (1793) réalisé par Christopher Clarke
Hammerflügel von Christopher Clarke nach Sebastian Lengerer (1793)

Marcia Hadjimarkos

An Oregon native, Marcia Hadjimarkos received degrees in piano performance and French literature from the University of Iowa. She has been devoted to the fortepiano and clavichord since the 1980s, and studied with Jos van Immerseel at the Paris Conservatoire National Supérieur de Musique in 1993-94. Her career as an early keyboard specialist takes her to venues across Europe (Festival International de la Roque d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Rencontres Harmoniques de Lausanne, the Prague Mozart Museum, the Accademia Cristofori) where she performs on a variety of instruments ranging from Cristofori's prototype to the French romantic piano. In 1995 she presented the highly-acclaimed French premiere of the complete Haydn keyboard sonatas in a series of eight recitals. Her recording of Haydn sonatas on the clavichord (Zig-Zag Territoires) was awarded a Diapason d'Or in 1999; her second CD, C.P.E. Bach's Character Pieces (Zig-Zag Territoires, 2002) was also the recipient of critical acclaim. Marcia Hadjimarkos also appears as a chamber musician, and particularly enjoys the four-hand keyboard repertoire, lieder, operetta, and various combinations of texts and music.

Warmest thanks to Claire Alban-Lenoble (CNSMD de Lyon), Sylvie Brély (Zig-Zag Territoires), Christopher Clarke, Jean Gressard (mayor of Chenôves), le Père Reboul (Curé de Saint-Gengoux-le-National), Brian Robins, Thomas Steiner and Joël Surleau .



Marcia Hadjimarkos

D'origine américaine, Marcia Hadjimarkos étudie le piano moderne et la littérature française à l'Université d'Iowa. Elle se consacre ensuite à ses instruments de prédilection, le piano-forte et le clavicorde ; elle travaille avec Jos Van Immerseel au CNSM de Paris et y termine ses études de perfectionnement en 1994. Connue désormais pour sa maîtrise du clavicorde, elle est l'invitée des sociétés et symposiums de cet instrument. Elle donne de nombreux concerts à travers l'Europe (Festival international de la Roque d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Rencontres harmoniques de Lausanne, musée Mozart de Prague, Accademia Cristofori...) sur une variété d'instruments à clavier historiques allant du premier piano de Cristofori jusqu'au piano romantique français. « Événement unique », son intégrale des 54 Sonates de Haydn, présentée en huit concerts à Cluny, est une première très remarquée en France (1995). Son disque de Sonates de Haydn, enregistré pour Zig-Zag Territoires, reçoit un Diapason d'Or et est salué par la presse internationale ; son CD des Pièces de Caractère de CPE Bach (Zig-ZagTerritoires, 2002) reçoit un accueil critique aussi chaleureux qu'unanime. Marcia Hadjimarkos pratique avec bonheur la musique de chambre ainsi que le répertoire à quatre mains et le lied; elle aborde aussi l'opérette et le concert-spectacle.

Remerciements chaleureux à Claire Alban-Lenoble (CNSMD de Lyon) , Sylvie Brély (Zig-Zag Territoires), Christopher Clarke, Jean Gressard (Maire de Chenôves), le Père Reboul (Curé de Saint-Gengoux-le-National), Brian Robins, Thomas Steiner et Joël Surleau.

Marcia Hadjimarkos

Geboren in Oregon (USA), studiert Marcia Hadjimarkos modernes Klavier und französische Literatur an der Universität Iowa. Anschliessend widmet sie sich ihren Lieblingsinstrumenten Pianoforte und Clavichord und schließt 1994 ihre Studien bei Jos van Immerseel am Konservatorium Paris ab. Als Spezialistin für historische Tasteninstrumente wird sie zu Konzerten und Symposien quer durch Europa eingeladen (Festival international de la Roque d'Anthéron, Folle Journée de Nantes, Rencontres *harmoniques* Lausanne, Mozart-Museum Prag, Accademia Cristofori Florenz...), wo sie die verschiedensten Instrumente vom Clavichord über den ersten Hammerflügelprototyp Cristoforis bis zum romantischen Klavier französischer Provenienz spielt. 1995 findet ihre Präsentation sämtlicher Haydn-Klaviersonaten in einem Zyklus von acht Konzerten als Premiere in Frankreich viel Beachtung. Für Zig-Zag Territoires nimmt sie Haydn mit dem Clavichord auf, was ihr 1999 einen Diapason d'Or und internationalen Beifall der Rezensenten einbringt; die CD mit den *Charakterstücken* von Carl Philipp Emanuel Bach (Zig-Zag Territoires, 2002) wird ebenso warm wie einstimmig von der Kritik begrüßt. Marcia Hadjimarkos fühlt sich auch in kammermusikalischen Besetzungen wohl, insbesondere beim Spiel zu vier Händen und als Liedbegleiterin. Daneben wendet sie sich der Operette und verschiedensten Kombinationen von Text und Musik zu.

Herzlicher Dank an Claire Alban-Lenoble (Konservatorium Lyon), Sylvie Brély (Zig-Zag Territoires), Christopher Clarke, Jean Gressard (Chenôves), Pater Reboul (Saint-Gengoux-le-National), Brian Robins, Thomas Steiner und Joël Surleau.



Monument of W. A. Mozart in the Imperial Gardens, Vienna. Courtesy Austrian National Tourest Office / Wiesenhofer

Mozart's Piano Works

So strong today is our perception of Mozart as a composer occupying one of the highest peaks of Parnassus, that is perhaps salutary to recall that his greatest fame among his contemporaries was attained not as a composer, but as a virtuoso pianist. From his earliest days as a child prodigy, it was the piano that figured more strongly in his life than any other instrument.

It was as a pianist that the child Wolfgang was hawked around the courts and salons of Europe by his ruthlessly ambitious father Leopold, astonishing his aristocratic audiences with improvisatory skills far outstripping his tender years. In maturity, it was as a pianist that Mozart dazzled Viennese audiences during the early 1780s, introducing to his concerts improvisations and a series of piano concertos that not only vastly expanded the form, but, on a more practical level, allowed him to establish himself in the Imperial capital as a freelance musician in demand as both performer and teacher.

In addition to the concertos, Mozart's legacy for keyboard includes a wide and varied group of chamber works and a substantial body of music for solo piano. They may be divided into three principal groups: piano sonatas, sets of variations, and a group of miscellaneous works including the composer's earliest keyboard works composed for harpsichord or clavichord and the three rondos included on the present disc. The sonata was unquestionably the principal vehicle for keyboard music during the latter half of the eighteenth-century, a form that served the dual purpose of providing both didactic and concert repertoire. The eighteen sonatas composed by Mozart fall into both categories, including as they do works composed for his own use and those clearly designed either for his own pupils or more general teaching purposes.

Mozart's inheritance of the keyboard sonata is indebted to several influences, the earliest of which was the elegantly refined two-movement *galant* sonata of Johann Christian Bach, the youngest son of J. S. Bach, who settled in London in 1762 and befriended the child Wolfgang during his visit to the English capital that commenced the following year. Later the sonatas of such composers as Johann Eckhard, a pupil of C. P. E. Bach, whose sonatas the Mozarts encountered in Brussels, and the Paris-based Johann Schobert would also contribute to the forging of what we recognise as the Mozartian piano sonata. It was the impassioned style of Schobert that found voice in the first indisputably great Mozart sonata, K 310 (K 300d) in A minor, composed during Mozart's

ill-fated visit to Paris in 1778, a stay that witnessed the death of his mother, Maria Anna. Although the autograph of the **Sonata in Bb, K 333 (K 315c)** survives, it was not dated by Mozart and the work was for long assigned to that same Paris visit. More recently, paper research carried out by Alan Tyson has determined that the sonata was composed some years later, in November 1783. This most likely dates its place of composition as Linz, where Mozart and his wife Constanze stopped off following a visit to Salzburg during which the incomplete Mass in C minor, K427 (K417a) was performed. On their arrival in Linz at the end of October, the Mozarts received a warm invitation to stay at the home of Count Thun, an enthusiastic supporter of Mozart's music who had known the composer since childhood. On 31 October Mozart reported in a letter to his father that he was writing a new symphony "at breakneck speed" for a concert he was to give at the theatre in Linz on 4 November. The result was the Symphony in C, K 425, now universally known by the name of the city in which it was first performed. Did Mozart play the Sonata in Bb at this same concert? It is certainly tempting to conjecture that he may have done so, for this is a large-scale concert piece, one of the most expansive of all the piano sonatas, and a work that incorporates brilliant passage work for the piano and quasi-orchestral textures at times reminiscent of a concerto.

The opening of the Allegro provides few clues to such breadth, for in spirit it clearly harks back to the "singing" cantabile style of Mozart's early mentor, J. C. Bach. Indeed, Alfred Einstein has pointed out the strong similarity between this opening and that of Christian's Sonata in G, op. 17, No. 4, to which Mozart was almost certainly introduced by Bach in Paris in 1778 at the time of its publication in the French capital. Yet at the same time the expressive sighs, bold dynamic contrasts and contrapuntal exchanges take us to a world that has moved far beyond Bach's *galanterie*, as does the agitated intensity into which the development momentarily plunges. The following Andante cantabile in Eb preserves the essentially mellifluous character of the Allegro, opening with one of those innocent song-like themes with which Mozart so frequently deceives. The secondary idea, a beautifully arched melody over a flowing "Alberti bass" prefaced by a repeated note motif is even more beguiling, the overall mood of innocent pleasure in the first half of the movement disturbed only by a passing references to minor keys. The start of the second half comes like a sudden summer storm, drenching the listener in harsh, disruptive dissonance underpinned by the repeated note motif growling threateningly from the depths of the bass. The secondary theme now also makes its appearance, but it is transformed from innocence to yearning, the

whole of this remarkable development demonstrating Mozart's extraordinary facility to move from insouciance to emotional intensity utilising the same material. The concerto-like tendencies are at the their strongest in the final Allegretto grazioso, a rondo that juxtaposes another simple opening theme with brilliant scalic work and dynamically conceived sections of orchestral weight. Mozart even makes his intentions explicit at the end of the movement, introducing an extensive cadenza that includes an improvisatory *ad libitum* passage.

Another year would pass before Mozart composed another piano sonata, on this occasion producing one of only two written in a minor key. Few details are known as to the circumstances surrounding the composition of the **Sonata in C minor**, **K 457**, which according to the composer's own *Verzeichnis* (catalogue) was completed in Vienna on 14 October 1784. The following year it was published by the Viennese firm Artaria with the Fantasia in C minor, composed seven months later and frequently coupled in performance with the sonata. The publication was issued as opus XI, bearing a dedication to Therese von Trattner, a pupil of Mozart's and the wife of Mozart's recent landlord, the publisher Johann Thomas von Trattner. Whether the sonata and fantasia were composed for Therese to play, we cannot know, although intriguingly Mozart is known to have written guidance for their performance, a document now sadly lost.

The air of mystery that hangs over the genesis of the sonata extends to the music itself. C minor was a key rarely employed by Mozart and one cannot help wondering what inspired his use of it here. As in his most famous C minor work, the Piano Concerto, K491 of 1786, the mode is here not suggestive of melancholy (as it would be for Beethoven), but rather of a strong sense of intensely felt drama. It is apparent at the outset of the Molto allegro, where a bold series of rising octave chords is immediately succeeded by a compact *piano* figure. It is that rising chordal sequence that provides the main impetus for the dynamic articulation of a movement that scarcely relents in its impetuous dramatic fervour. Pounding repeated-note bass patterns, startling silences, flurries of scurrying scales and strong dynamic contrasts all contribute to a thoroughly theatrical movement in which even moments of repose are rapidly thrust aside by the all-pervasive onward thrust. The exquisitely lovely Adagio that follows provides the perfect antithesis. It is in E flat, the relative major, and cast in the form of a rondo (ABACA), yet so finely wrought, so intricately varied are the repetitions of the main subject that such formal considerations appear almost irrelevant. The whole movement resembles a precious gem,

the embellishments of which are no superfluous ornament, but rather an integral part of the whole. Here, too, are presages of the future, with a magically Schubertian modulation leading into the second episode. The final Allegro assai (to which Mozart subsequently and tellingly added the word "agitato") returns to the C minor drama of the first movement. The uneasy syncopated opening quickly leads into to an alternation of stormily dramatic passages punctuated by long pauses, *piano* interludes and striking, cathartic fermata. Again the form is fundamentally that of a rondo, and again Mozart shows how little bound he is by formal constraints by omitting the final reprise of the ritornello subject. Of special note is the second episode, a passage propelled by a fiery, Beethovenian intensity.

The **Sonata in C, K 545** perhaps needs rather less introduction, not least because it is well known to generations of piano students as the "sonata facile". It is in fact the only Mozart sonata specifically designated as having a didactic purpose, being listed in the *Verzeichnis* as "für anfänger" (for beginners). It was entered in the catalogue on 22 June 1788 in the midst of a period of intense compositional activity that also witnessed the composition of the final trilogy of symphonies (the first, No. 39 in Eb was added to the *Verzeichnis* on the same day as the sonata). Curiously for a work composed for teaching, the sonata remained unpublished during Mozart's lifetime. Throughout this modest little sonata, one finds Mozart putting the technique of his beginner to the test, with an opening Allegro calling for digital dexterity in its scalic runs, contrary motion and imitation between hands in its development, and an Adagio that encourages the expressive fluidity so admired in Mozart's own playing.

It has been conjectured that the three rondos making up the remainder of the programme were originally intended by Mozart as a set. In the event they were never published as such and the **Rondo in F, K 494**, composed in June 1786, ultimately became the finale of the Sonata in F, K533, the opening two movements of which were written at the end of 1787. The discrepancy between the grander scale of the later additions and the more modest Rondo has frequently been commented upon. Doubtless in order to mitigate such stylistic disparity, the final version of the Sonata included an expanded version of the Rondo, the passage concerned being the cadenza-like passage (27 bars) heard before the final elaborated return of the main theme, which was also altered to a lower register to provide a conclusion of more imposing sonority.
The transition from isolated work to sonata movement was also marked by the tempo indication being altered from Andante to

Allegretto. The brightly innocent principal theme is delightfully varied on each of its returns, between which come two contrasting episodes, the first in D minor, the second in F minor.

The **Rondo in D, K 485** dates from six months earlier than K 494, the autograph being dated 10 January 1785 and carrying a partially erased dedication to "Madslle Charlotte von Wü…", believed to be Charlotte von Würben, presumably one of Mozart's piano pupils. For some reason Mozart failed to enter the work in his catalogue. For the principal theme Mozart again turned back to Christian Bach, borrowing the second subject of the opening Allegro of his Quintet in D, op. XI, No. 6. Yet this is no fond tribute to his past friend, the treatment to which Mozart subjects the theme extending far from Christian's *gallant* world. Stylistically, the rondo is one of the composer's most satisfying fusions of rondo and sonata form, the emphasis being on the development of the theme rather than the introduction of contrasted episodes.

Planned on a far more ambitious scale than either of its predecessors, the **Rondo in A minor, K 511** was entered in the *Verzeichnis* on 11 March 1787, a month after Mozart's return from Prague, where he had witnessed the triumph of his *Le nozze di Figaro* and returned to Vienna with a commission to compose *Don Giovanni*. Yet the work is diametrically at odds with any feelings of exultation with which Mozart may have returned from Prague. Rather the mood is one of deeply subjective melancholy, Mozart's "valse triste" in the felicitous words of Wolfgang Hildesheimer, one of his biographers. What might have occasioned such profound emotions? Could it have been the final departure from Vienna two weeks earlier of Mozart's first Susanna, the effervescent Nancy Storace, with whom his name has been conjecturally romantically linked? The rondo is built on a rising chromatic figure that immediately falls poignantly away. Chromaticism indeed looms large throughout the work, the more flowing scales of the first episode also being dominated by chromatic figuration. As the piece progresses it becomes increasingly rhapsodic in character, the final statement of the theme probing into territory that would become the language of nineteenth century Romanticism. Yet paradoxically the listener is constantly aware of a strongly cohesive sense of structure underlying a work that must be accounted one of the most profoundly personal of all Mozart's utterances.

Brian Robins

Les œuvres pour piano de Mozart

Les mélomanes ont tellement l'habitude de considérer Mozart comme un compositeur qui occupe l'un des plus hauts sommets du Parnasse qu'il est peut-être salutaire de rappeler que c'est comme pianiste virtuose et non comme compositeur qu'il acquit sa plus grande réputation auprès de ses contemporains. Dès ses débuts d'enfant prodige, c'est le piano qui prend la première place dans sa vie, devant les autres instruments. C'est en tant que pianiste que l'enfant Wolfgang est propulsé par l'ambition impitoyable de son père Léopold dans les cours et les salons d'Europe, où il étonne ses auditoires aristocratiques par des talents d'improvisateur très supérieurs à ce qu'on aurait imaginé chez un enfant si jeune. Adulte, c'est encore comme pianiste que Mozart stupéfie le public viennois au début des années 1780, introduisant dans ses récitals des improvisations et une série de concertos pour piano qui, non seulement élargissent considérablement le genre, mais, de façon plus terre à terre, lui permettent de s'établir comme musicien indépendant dans la capitale impériale, qui se le dispute aussi bien comme concertiste que comme professeur.

À part les concertos, les œuvres pour clavier de Mozart comprennent un ensemble vaste et varié de musique de chambre ainsi qu'un substantiel corpus de morceaux pour piano solo. On peut répartir ceux-ci en trois groupes principaux : les sonates pour piano, les variations, et un groupe d'œuvres diverses comprenant ses premiers morceaux pour clavecin ou pour clavicorde ainsi que les trois rondos inclus dans ce disque. La sonate est indiscutablement la forme privilégiée par les compositeurs de musique pour clavier au cours de la deuxième moitié du XVIIIe siècle, avec le double avantage de proposer aussi bien un répertoire didactique qu'un répertoire de concert. Les dix-huit sonates composées par Mozart se répartissent entre ces deux catégories, puisqu'elles comportent certaines œuvres écrites pour son propre usage et d'autres clairement conçues soit pour ses élèves, soit dans un but plus général d'enseignement.

Les sonates pour clavier de Mozart portent la marque de diverses influences. La première est la sonate galante en deux mouvements à l'élégance raffinée de Johann Christian Bach, le fils cadet de J.S. Bach, qui s'installe à Londres en 1762, et qui se lie d'amitié avec le jeune Wolfgang lors de son séjour dans la capitale anglaise en 1764. Plus tard, les sonates de compositeurs comme l'élève de C.P.E. Bach Johann Edward (que les Mozart ont l'occasion d'entendre à Bruxelles), ou comme Johann

Schobert, installé à Paris, contribuent également à forger le style que nous reconnaissons aujourd'hui comme celui de la sonate mozartienne pour piano. C'est bien l'atmosphère passionnée de Schobert qui se retrouve dans l'œuvre que tous considèrent comme la première grande sonate de Mozart, la *Sonate en la mineur*, K 310 (K 300d), composée pendant son malheureux séjour à Paris en 1778, au cours duquel meurt sa mère, Maria Anna.

Bien que le manuscrit de la **Sonate en si bémol majeur K 333 (K 315c)** existe encore, il n'est pas daté par l'auteur, et l'on a longtemps pensé que cette œuvre avait été composée lors du même séjour à Paris. Plus récemment, les recherches d'Alan Tyson sur la datation du papier ont démontré que sa composition fut plus tardive de quelques années (novembre 1783). Elle a donc vraisemblablement été composée à Linz, où Mozart et sa femme Constance ont séjourné quelque temps après une visite à Salzbourg, au cours de laquelle fut donnée une version inachevée de sa *Messe en do mineur* K 427 (K 417a). À leur arrivée à Linz à la fin du mois d'octobre, les Mozart sont chaleureusement invités à s'installer chez le comte Thun qui a connu Wolfgang enfant, et qui est un admirateur enthousiaste de sa musique. Le 31 octobre, dans une lettre à son père, Mozart explique qu'il écrit une nouvelle symphonie « à une allure folle » pour un concert qu'il doit donner au théâtre de Linz le 4 novembre. C'est ainsi que voit le jour la *Symphonie en do*, K 425, connue désormais sou le nom de la ville où elle fut entendue pour la première fois. Mozart joue-t-il la *Sonate en si bémol* au cours de la même soirée ? Il est assez tentant de l'imaginer, car sa dimension (c'est l'une de ses plus longues sonates pour piano) la destine à des concerts conséquents. Elle contient des traits brillants ainsi que des textures quasi orchestrales qui rappellent parfois un concerto.

L'ouverture de l'Allegro ne laisse guère deviner une telle ampleur, car son style fait clairement allusion aux morceaux *cantabile*, « chantants », de l'ancien mentor de Mozart, J. C. Bach, et comme le fait justement remarquer Alfred Einstein, l'un des biographes de Mozart, il existe une forte similarité entre ce début et celui de *la Sonate en sol* op. 17 no 4 de Bach, que l'auteur fait certainement entendre à Mozart à Paris en 1778 lorsqu'elle y est publiée. Et pourtant les soupirs expressifs, les contrastes dynamiques audacieux, les échanges contrapuntiques et l'intense agitation dans laquelle le développement s'immerge par moments nous entraînent dans un univers qui va bien au-delà du style galant de Bach. L'*Andante cantabile* en mi bémol maintient le style essentiellement mélodique de l'Allegro. Le mouvement s'ouvre sur l'un de ces thèmes innocents en forme de

chanson par lesquels Mozart trompe si souvent son monde. Le thème secondaire – une belle mélodie tout en souplesse, soutenue par une basse Alberti fluide et introduite par le motif d'une note répétée – est encore plus séduisant. L'atmosphère générale de plaisir innocent n'est que passagèrement troublée par des références fugitives à des tonalités mineures. Le début de la seconde moitié du mouvement fait irruption comme un brusque orage d'été, immergeant l'auditeur dans un univers perturbant de dissonances stridentes accompagnées depuis les profondeurs du registre grave par le motif de la note répétée qui gronde de façon menaçante. Quand le thème secondaire revient, l'innocence a laissé la place à une fièvre ardente. Le développement remarquable de ce mouvement démontre l'extraordinaire facilité avec laquelle Mozart passe de l'insouciance à l'émotion intense en se servant du même matériel thématique. La ressemblance avec un concerto est à son apogée dans l'*Allegretto grazioso final*, un rondo qui juxtapose un thème simple avec des traits brillants et des sections dynamiques d'une ampleur quasiment orchestrale. C'est même très explicitement que Mozart indique ses intentions en introduisant à la fin du mouvement une cadence importante.

Une année s'écoule avant que Mozart ne compose une nouvelle sonate pour piano, l'une des deux seules qu'il écrit dans une tonalité mineure. On a peu de détails sur les circonstances qui entourent la composition de la **Sonate en do mineur**, **K 457**, qu'il termine à Vienne le 14 octobre 1784 d'après son catalogue personnel *(Verzeichnis)*. Elle est publiée l'année suivante par l'éditeur viennois Artaria en même temps que la *Fantaisie en do mineur* composée plusieurs mois plus tard, et qui est parfois jouée en tant que « prélude » à la *Sonate*. L'édition regroupe ces deux partitions dans l'opus XI et comporte une dédicace à Therese von Trattner, élève de Mozart et épouse du propriétaire de son ancien logement, l'éditeur Johann Thomas von Trattner. Nous ignorons si Therese devait jouer la Fantaisie et la Sonate en concert ; on sait, en revanche, que Mozart a noté des conseils quant à leur interprétation, mais ce document n'existe malheureusement plus.

Le mystère qui règne sur la genèse de cette sonate semble avoir influencé la musique elle-même. Mozart employait rarement la tonalité de do mineur, et l'on ne peut s'empêcher de se demander ce qui lui a donné l'idée de s'en servir ici. Comme dans son œuvre la plus célèbre en do mineur, le *Concerto pour piano* K 491 (1786), le mode mineur ne suggère pas ici la mélancolie comme ce serait le cas chez Beethoven, mais donne plutôt une forte impression de drame intensément ressenti. Ceci est évident dès le début du *Molto allegro*

où l'audacieuse montée en octaves est immédiatement suivie d'un bref motif joué *piano*. Cette montée donne l'élan principal à l'articulation dynamique d'un mouvement qui ne trouve guère d'occasion de s'apaiser dans son impétueuse ferveur dramatique. Des motifs insistants construits sur le martèlement répété d'une note grave, des silences saisissants, des rafales de gammes précipitées et des nuances extrêmement contrastées contribuent tous ensemble à un mouvement profondément théâtral dans lequel même les instants de détente sont rapidement débordés par l'élan irrésistible vers l'avant. L'*Adagio* exquis qui suit en constitue l'antithèse parfaite. Il est en *mi* bémol, la tonalité majeure relative, et est construit comme un rondo (ABACA). Les répétitions du sujet principal sont cependant si délicatement ouvragées et si finement variées que de telles considérations formelles paraissent presque hors de propos. L'ensemble du mouvement est comme une pièce de joaillerie fine dont les embellissements, loin d'être des ornements superflus, font partie intégrante. Le mouvement semble regarder vers l'avenir avec sa modulation magiquement schubertienne au début du deuxième couplet. L'*Allegro assai* final (auquel Mozart ajoute par la suite et de façon révélatrice le mot *agitato*) renoue avec la tonalité théâtrale de do mineur. L'impression d'inquiétude créée par le rythme syncopé au début du mouvement est immédiatement suivie d'une série de passages orageux ponctuée de longues pauses, d'interludes piano, et de points d'orgue en guise de catharsis. La forme reste fondamentalement celle du rondo, et Mozart montre là encore à quel point il se sent peu lié par des considérations purement formelles. Le deuxième couplet est particulièrement remarquable par l'ardente intensité beethovénienne qui l'anime.

Il est sans doute moins nécessaire de s'attarder sur présentation de la **Sonate en do majeur, K 545**, puisqu'elle est bien connue de générations d'étudiants comme la « sonate facile ». Elle est en fait la sonate de Mozart spécifiquement écrite dans un but didactique, d'ailleurs accompagnée dans le *Verzeichnis* de la mention « für anfanger » (pour débutants). Il l'inscrit à son catalogue le 22 juin 1788 au milieu d'une période d'intense activité de composition qui est aussi celle de l'écriture des trois dernières symphonies (la première des trois, no 39 en *mi* bémol, est ajoutée au *Verzeichnis* le même jour que la *Sonate*). Curieusement pour une œuvre composée dans un but d'enseignement, la sonate ne fut pas publiée du vivant du compositeur. D'un bout à l'autre de ce morceau court et modeste, on voit Mozart mettre la technique de son élève à l'épreuve : l'*Allegro* exige de la dextérité des doigts dans ses jeux de gammes, dans ses mouvements contraires ainsi que dans le passage d'imitation

entre les deux mains dans son développement. L'Adagio fournit à l'étudiant une belle occasion de faire preuve de cette fluidité expressive que l'on admirait tellement dans le jeu de Mozart lui-même, tandis que le troisième mouvement, à l'instar des deux autres sonates de cet album, adopte lui aussi la forme du rondo.

Certains ont suggéré que les trois rondos qui constituent le reste de ce programme pouvaient avoir été conçus comme un ensemble dans l'esprit du compositeur. Ils ne seront en fait jamais publiés comme tels, et le **Rondo en fa majeur**, **K 494**, composé en juin 1786, sera utilisé plus tard par Mozart comme mouvement final de la *Sonate en fa*, K533, dont il écrit les deux premiers mouvements à la fin de 1787. On a souvent fait remarquer le décalage entre l'ampleur des deux premiers mouvements et la dimension plus modeste de ce Rondo. C'est certainement pour réduire cette disparité stylistique que, dans la version finale de la *Sonate*, Mozart utilise la version étendue du *Rondo*, le passage modifié étant celui qui comporte une sorte de cadence de 27 mesures juste avant le retour final et subtil du thème principal, lequel se retrouve transposé dans un registre plus grave pour donner une sonorité plus imposante à la conclusion. La transformation du Rondo en un mouvement de sonate conduit aussi Mozart à en modifier l'indication de tempo, qui d'Andante devient *Allegretto*. Chaque retour de l'innocent thème principal est l'occasion de délicieuses variantes, parmi lesquelles on trouve deux épisodes contrastés, le premier en ré mineur, le second en fa mineur.

Le **Rondo en ré majeur**, **K 485** est de six mois plus ancien que le K 494, le manuscrit étant daté du 10 janvier 1785 et portant une dédicace partiellement effacée à « Madslle Charlotte von Wü… » que l'on croit être Charlotte von Würben, sans doute l'une des élèves de piano de Mozart. Pour on ne sait quelle raison, il néglige de le faire figurer dans son catalogue. Pour le thème principal, le compositeur se tourne une fois de plus vers J. C. Bach, lui empruntant le deuxième thème du premier mouvement de son Quintette en ré, op. 11, n° 6. Ce n'est pourtant pas un hommage très respectueux à son ancien ami, le traitement que Mozart fait subir au thème s'éloignant radicalement de l'univers galant de Bach. Sur le plan stylistique, ce Rondo est l'une des fusions les plus satisfaisantes de la forme rondo et de la forme sonate qu'ait réalisées Mozart, en particulier grâce à l'accent mis sur le développement du thème plutôt que sur l'introduction d'épisodes contrastés.

D'une dimension beaucoup plus ambitieuse que les deux précédents, le **Rondo en la mineur**, **K 511** est inscrit par Mozart au *Verzeichnis* le 11

mars 1787, un mois après son départ de Prague, où il avait assisté au triomphe des *Nozze di Figaro* avant de recevoir la commande de *Don Giovanni*. L'atmosphère de cette œuvre est pourtant diamétralement à l'opposé de l'exultation qui devait être la sienne à son retour de Prague. Elle est plutôt empreinte d'une profonde mélancolie personnelle, « valse triste » de Mozart, selon l'heureuse expression de Wolfgang Hildesheimer, l'un de ses biographes. Quels événements ont bien pu occasionner des émotions si vives ? S'agirait-il du départ définitif de Vienne deux semaines plus tôt de la première « Suzanne » de Mozart, la pétillante Nancy Storace, avec laquelle certains disent qu'il aurait pu avoir une liaison? *Le Rondo* est construit sur un motif chromatique montant qui redescend immédiatement de façon poignante. Ce chromatisme angoissant plane sur toute l'œuvre, les gammes fluides du premier étant elles aussi dominées par sa présence. L'écriture du morceau devient de plus en plus rhapsodique, la dernière entrée du thème faisant des incursions dans le territoire de ce qui allait devenir le langage musical du XIXe siècle, le romantisme. Pourtant, et de façon paradoxale, l'auditeur a en permanence conscience de la forte cohérence structurelle de cette œuvre qu'il faut ranger parmi les plus profondément personnelles de Mozart.

Brian Robins

Mozarts Klavierwerke

Unsere Vorstellung von Mozart als einen die höchsten Spitzen des Parnass in Anspruch nehmenden Komponisten ist so stark, dass es heilsam sein mag, sich daran zu erinnern, dass ihn seine Zeitgenossen am meisten als Konzertpianisten und nicht als Komponisten schätzten. Seit seinen ersten Tagen als Wunderkind stand in seinem Leben das Klavier stärker im Vordergrund als irgendein anderes Instrument. Als Pianist wurde Wolfgang von seinem unbarmherzig ehrgeizigen Vater Leopold durch die europäischen Höfe und Salons Europas geschleift, wo der Junge das aristokratische Publikum mit seinen Improvisationsfähigkeiten beeindruckte, die weit über seine jungen Jahre hinausgingen. Herangewachsen imponierte Mozart als Pianist die Wiener Hörer in den frühen 1780er Jahren, indem er auf seine Konzertprogrammen Improvisationen und eine Reihe von Klavierkonzerten setzte, die nicht nur die Form stark erweiterten, sondern auch die pragmatische Aufgabe hatten, ihm bei seiner Etablierung als gefragten freischaffenden Interpreten und Lehrer in der Kaiserstadt zu helfen.

Neben den Klavierkonzerten beruht Mozarts Vermächtnis für das Tasteninstrument auch auf einer umfang- und abwechslungsreichen Gruppe von Kammermusikwerken und einem beachtlichen Œuvre aus Stücken für Klavier solo. Diese kann man in drei Hauptgruppen unterteilen: Klaviersonaten, Variationsreihen und eine Gruppe diverser Werke einschließlich der frühesten Stücke des Komponisten für Tasteninstrument (für Cembalo oder Klavichord) und der drei auf der hier vorliegenden Einspielung aufgenommenen Rondos. Die Sonate war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts zweifelsohne die Hauptform für Tasteninstrumentkompositionen und erfüllte zwei Funktionen. Zum einen lieferten sie Repertoire für das Konzert, zum anderen für den Unterricht. Die 18 von Mozart komponierten Sonaten fallen unter beide Kategorien, enthalten also Werke für seinen eigenen Gebrauch und Werke, die eindeutig für seine Schüler oder allgemeinere Lehrzwecke gedacht waren.

Mozarts Klaviersonatenœuvre zeigt diverse Einflüsse, angefangen bei den elegant verfeinerten, zweisätzigen, *galanten* Sonaten des jüngsten Sohnes J. S. Bachs, Johann Christian Bach, der sich 1762 in London niedergelassen und sich mit dem Kind Wolfgang bei dessen im folgenden Jahr begonnenen Aufenthalt in der englischen Hauptstadt angefreundet hatte. Später trugen die Sonaten solcher Komponisten wie des C. P. E. Bach-Schülers Johann Eckhard (dessen Sonaten die Mozarts in Brüssel kennenlernten), sowie des in Paris

ansässigen Johann Schobert zur Herausbildung des uns heute bekannten Mozartklaviersonatenidioms bei. Schoberts leidenschaftlicher Stil fand Widerhall in der ersten richtig großen Mozartsonate, der Sonate in a-Moll KV 310 (KV 300d), die während des traurigen Parisbesuches 1778 komponiert wurde, als Mozart vom Tod seiner Mutter Maria Anna erfuhr.

Zwar ist das Originalmanuskript der **Sonate in B-Dur KV 333 (KV 315c)** überliefert, enthält aber keine Datumsangabe von Mozart, und lange Zeit nahm man an, das Werk sei während des eben genannten Parisbesuches komponiert worden. In jüngerer Zeit zeigte die von Alan Tyson durchgeführte Papieruntersuchung aber, dass die Sonate einige Jahre später, im November 1783, entstand. Dadurch fällt der Kompositionsort sehr wahrscheinlich auf Linz, wo Mozart und seine Frau Constanze nach einem Besuch in Salzburg Station einlegt hatten und die unvollständige Messe in c-Moll KV 427 (KV417a) aufgeführt wurde. Bei der Ankunft in Linz Ende Oktober erhielten die Mozarts eine herzliche Einladung zum Verweilen im Palais des Grafen Thuns. Thun war ein begeisterter Förderer von Mozarts Musik und kannte den Komponisten schon seit dessen Kindheit. Am 31. Oktober berichtete Mozart in einem Brief an seinen Vater, er würde „Hals über Kopf" eine neue Sinfonie für ein Konzert schreiben, das er am 4. November im Theater in Linz zu geben gedachte. Das Resultat war die Sinfonie in C-Dur KV 425, die jetzt allgemein unter dem Namen der Stadt bekannt ist, in der sie zum ersten Mal aufgeführt wurde. Spielte Mozart im gleichen Konzert die Sonate in B-Dur? Man ist sicherlich leicht geneigt, sich so etwas vorzustellen, denn dieses Werk, eine der umfangreichsten Klaviersonaten Mozarts, präsentiert sich als ein groß angelegtes Konzertstück, das virtuoses Laufwerk fürs Klavier mit quasiorchestralen, bisweilen an Konzerte erinnernden Texturen verbindet.

Der Anfang des *Allegros* enthält kaum Hinweise für den Grund solcher Größenordung, denn stimmungsmäßig greift die Musik eindeutig auf den „singenden" lyrischen Stil von Mozarts früherem Mentor J. Chr. Bach zurück. Diesbezüglich verwies schon Alfred Einstein auf die starken Ähnlichkeiten zwischen diesem Anfang und der Einleitung zu J. Chr. Bachs Sonate in G-Dur op. 17, Nr. 4, ein Stück, das Mozart mit ziemlicher Sicherheit 1778 von Bach in Paris vorgestellt bekam, als sich jener für die Veröffentlichung der Sonate in der französischen Hauptstadt aufhielt. Gleichzeitig führen uns allerdings die expressiven Seufzer, die unverfrorenen harmonischen Kontraste, das kontrapunktische Wechselspiel sowie die in der Durchführung gelegentlich ausbrechenden aufgewühlten Leidenschaften in eine Welt, die

sich weit von der Galanterie Bachs entfernt hat. Das darauf folgende *Andante cantabile* in Es-Dur hält an dem im Wesentlichen süßen Charakter des *Allegro* fest und beginnt mit einem dieser unschuldigen liedhaften Themen, mit denen Mozart so häufig den Hörer täuscht. Dem noch betörenderen zweiten musikalischen Gedanken, eine schöne Melodie in Bodenform über fließenden Albertibässen, wird ein Tonwiederholungsmotiv vorangestellt. Die in der ersten Satzhälfte herrschende allgemeine Stimmung unschuldigen Vergnügens wird nur durch ein paar vorübergehend angedeutete Molltonarten getrübt. Der Beginn der zweiten Hälfte kommt wie ein unerwartetes Sommergewitter und durchnässt den Hörer mit harschen, störenden Dissonanzen, die vom Tonwiederholungsmotiv gestützt werden, das drohend aus der Tiefe des Bassregisters brummt. Jetzt tritt auch das Nebenthema in Erscheinung, allerdings von Unschuld in Sehnsucht verwandelt. Mit dieser ganzen bemerkenswerten Entwicklung beweist Mozart, wie außergewöhnlich geschickt er sich mit dem gleichen musikalischen Material von Sorglosigkeit zu emotionaler Intensität bewegen konnte. Die an ein Konzert mahnenden Tendenzen kommen am stärksten im abschließenden *Allegretto grazioso* zum Ausdruck, ein Rondo, das ein weiteres einfach gehaltenes Anfangsthema mit virtuosen Tonleitern und auf dynamische Effekte abzielenden Abschnitten von fast orchestraler Kraft verbindet. Mozart verrät am Ende des Satzes sogar seine Absichten, indem er eine lange Kadenz beginnt, die eine improvisierende (*ad libitum*) Passage enthält.

Ein weiteres Jahr sollte vergehen, bis Mozart eine weitere Klaviersonate komponierte, diesmal die eine seiner einzigen zwei Sonaten in Moll. Man weiß sehr wenig über die Entstehungsumstände der **Sonate in c-Moll KV 457**, deren Komposition nach Mozarts eigenem *Verzeichnis* am 14. Oktober 1784 in Wien abgeschlossen wurde. Die Sonate erschien im darauf folgenden Jahr beim Verlag Artaria im Druck zusammen mit der Fantasie in c-Moll, die sieben Monate nach der Sonate entstand und häufig gemeinsam mit ihr Aufführung fand. In der Druckfassung rangiert die Sonate als „op. XI“ und ist Therese von Trattner gewidmet, einer Schülerin Mozarts und Frau seines neuen Vermieters, des Verlegers Johann Thomas von Trattner. Ob die Sonate und die Fantasie für Therese zum Spielen gedacht waren oder nicht, wissen wir nicht. Bekannt ist aber der interessante Umstand, dass Mozart Aufführungshinweise für die beiden Werke geschrieben hat, ein Dokument, das heute leider verschollen ist.

Der über der Entstehung der Sonate hängende Hauch von Mystik greift auch auf die Musik

über. C-Moll war eine von Mozart selten verwendete Tonart, und man fragt sich unweigerlich, aus welchem Grund sie hier zum Einsatz kam. Wie in Mozarts berühmtestem C-Moll-Werk, dem Klavierkonzert KV 491 von 1786, beschwört die Tonart hier keine Melancholie (wie das bei Beethoven der Fall gewesen wäre), sondern eher das starke Gefühl eines tief empfundenen Dramas. Das wird gleich zu Beginn des *Molto allegro* deutlich, wo eine forsche Folge aufsteigender Oktavakkorde sofort von einer gedrängten, *piano* gespielten Geste gefolgt wird. Gerade diese aufsteigende Akkordfolge liefert die wichtigste Anregung für die dynamische Artikulation eines Satzes, der von seinem ungestümen dramatischen Drang kaum ablässt. Hämmernde Tonwiederholungsgesten im Bass, überraschende Momente der Stille, eilige Tonleiterwirbel und starke dynamische Kontraste tragen alle zu einem durch und durch theatralischen Satz bei, in dem selbst die Momente der Entspannung schnell von dem alles beherrschenden Vorwärtsdrang überrollt werden. Das darauf folgende, reizend schöne *Adagio* bildet dazu den perfekten Gegensatz. Es steht in Es-Dur, der verwandten Durtonart, und wurde in Form eines Rondos komponiert (ABACA). Allerdings sind die Wiederholungen des A-Teils so hervorragend bewerkstelligt, so knifflig variiert, dass solche formalen Betrachtungen fast irrelevant erscheinen. Der ganze Satz gleicht einem Edelstein, deren Verzierungen keine überflüssigen Ornamente darstellen, sondern einen Teil des Ganzen bilden. Auch hier gibt es Fingerzeichen auf die Zukunft, wie zum Beispiel die magische, Schubert vorwegnehmende Modulation, die zum B-Teil überleitet. Das abschließende *Allegro assai* (dem Mozart später und aufschlussreich das Wort „agitato" hinzufügte) kehrt zum C-Moll-Drama des ersten Satzes zurück. Die unruhig synkopierte Musik zu Beginn geht schnell in einen Wechsel zwischen stürmisch dramatischen, von langen Pausen unterbrochenen Passagen, *piano* gespielten Zwischenspielen und frappanten, kathartischen Fermaten über. Wieder ist die Form im Wesentlichen ein Rondo, und wieder zeigt Mozart, wie wenig er sich um formale Regeln kümmert. Hier lässt er schlicht die letzte Wiederholung des Ritornellthemas weg. Besondere Erwähnung verdient der C-Teil, eine Passage, die von einer an Beethoven mahnenden heftigen Intensität vorangetrieben wird.

Die **Sonate in C-Dur KV 545** bedarf womöglich nicht so vieler einleitender Worte, nicht zuletzt weil sie Generationen von Klavierschülern als die „sonata facile" bekannt ist. Tatsächlich ist sie die einzige Sonate Mozarts, die speziell zu Unterrichtszwecken komponiert wurde. Sie enthält im *Verzeichnis* den Zusatz „für Anfänger". In dieses *Verzeichnis*

wurde sie am 22. Juni 1788 eingetragen, entstand also in einer Periode intensiver kompositorischer Betriebsamkeiten, der man auch die letzten drei Sinfonien verdankt (die erste, Nr. 39 in Es-Dur, wurde am gleichen Tag wie die Sonate ins *Verzeichnis* eingetragen). Es ist merkwürdig, dass die zu Unterrichtszwecken gedachte Sonate zu Mozarts Lebzeiten nie veröffentlicht wurde. In dieser bescheidenen kleinen Sonate entdeckt man durchweg, wie Mozart die Technik seines Anfängers auf die Probe stellt. Zum Beispiel fordert das einleitende *Allegro* in seiner Durchführung eine beachtliche Fingertechnik für die Tonleiterläufe, Gegenbewegung und Imitationen zwischen den Händen. Das *Adagio* wiederum ermutigt zu ausdrucksstarker fließender Bewegung, für die Mozart in seinen eigenen Interpretationen so bewundert wurde.

Man hat sich immer wieder gefragt, ob die drei Rondos, die das restliche Programm auf der hier vorliegenden Einspielung ausmachen, von Mozart ursprünglich als eine Sammlung gedacht waren. In Wirklichkeit wurden sie nie als eine Sammlung veröffentlicht, und das im Juni 1786 komponierte **Rondo in F-Dur KV 494** fand letztlich als Schlusssatz der Sonate in F-Dur KV 533 Wiederverwendung. Die ersten beiden Sätze dieser Sonate entstanden gegen Ende 1787. Die Diskrepanz zwischen den größer angelegten späteren Sätzen und dem bescheideneren Rondo wurde häufig hervorgehoben. Die Sonate enthält, sicher um solche stilistische Diskrepanz zu überbrücken, eine erweiterte Fassung des Rondos. Dort hört man zum Beispiel eine kadenzartige Passage (27 Takte), bevor das Hauptthema in ausgeschmückter Form ein letztes Mal einsetzt. Diese Rückkehr erfolgt wiederum in einem tieferen Register, um einen klangvolleren Abschluss von stärkerer Überzeugungskraft zu schaffen. Die Übertragung des eigenständigen Rondos zu einem Sonatensatz führte darüber hinaus zu einer Änderung der Tempoangabe, d. h. aus dem *Andante* wurde ein *Allegretto*. Das ungetrübt unschuldige Hauptthema wird bei jeder Wiederkehr entzückend variiert. Dazwischen erklingen zwei kontrastierende Episoden, die erste in d-Moll, die zweite in f-Moll.

Das **Rondo in D-Dur KV 485** entstand sechs Monate vor dem Rondo KV 494. Das Originalmanuskript ist mit 10. Januar 1785 datiert und enthält eine teils ausgelöschte Widmung an „Madslle Charlotte von Wü…". Man glaubt, hier sei Charlotte von Würben gemeint, vermutlich eine von Mozarts Klavierschülerinnen. Aus unerklärlichen Gründen trug Mozart dieses Werk nicht in sein *Verzeichnis* ein. Für das Hauptthema wandte sich Mozart wieder an Johann Christian Bach und borgte das zweite Thema des einleitenden *Allegro* aus dessen Quintett in D-Dur op. 11,

Nr. 6. Mozarts Sonate ist allerdings keine liebevolle Huldigung seines ehemaligen Freundes. Die Behandlung, der Mozart das Thema unterzieht, entfernt sich weit von Johann Christians *galanter* Welt. Stilistisch ist das Rondo eine von Mozarts zufriedenstellendsten Fusionen aus Rondo und Sonatenform. Die Betonung liegt auf der Themendurchführung statt auf der Einführung kontrastierender Episoden.

Das sehr viel ehrgeiziger als seine zwei Vorgänger konzipierte **Rondo in a-Moll KV 511** fand am 11. März 1787 Eintrag ins *Verzeichnis*, ein Monat nach Mozarts Rückkehr aus Prag, wo er den triumphalen Erfolg seiner Oper *Le nozze di Figaro* erlebt und einen Kompositionsauftrag für den *Don Giovanni* mit auf den Weg nach Wien erhalten hatte. Doch sträubt sich das Rondo völlig gegen jegliche Jubelgefühle, die Mozart bei seiner Rückkehr aus Prag empfunden haben mag. Stattdessen herrscht eine Stimmung tiefer persönlicher Melancholie, Mozarts „Valse triste", wie das der Mozartbiograph Wolfgang Hildesheimer einmal so treffend bemerkte. Was mag solche tiefen Gefühle hervorgerufen haben? War es vielleicht der endgültige Abschied von Mozarts erster Suzanne, der überschäumenden Nancy Storace, die zwei Wochen zuvor Wien verlassen und mit der Mozart angeblich ein romantisches Verhältnis gehabt hatte? Das Rondo baut auf einer aufsteigenden chromatischen Geste auf, die sofort enttäuscht verklingt. Chromatik spielt tatsächlich im gesamten Werk eine große Rolle, auch die fließenderen Läufe des B-Teils werden von chromatischen Gesten beherrscht. Im Verlauf des Stücks nimmt der rhapsodische Charakter allmählich zu, und der letzte Themenauftritt wagt sich auf ein Territorium, auf dem sich die Sprache der Romantik im 19. Jahrhundert heimisch fühlen sollte. Doch spürt der Hörer komischerweise ständig ein stark zusammenbindendes Gefühl der Struktur die einem Werk zugrunde liegt, das man wohl zu einer der persönlichsten Äußerungen Mozarts zählen muss.

Brian Robins



Fortepiano by Christopher Clarke after Sebastian Lengerer (1793)

Piano-forte d'aprés Langerer (1793) réalisé par Christopher Clarke

Hammerflügel von Christopher Clarke nach Sebastian Lengerer (1793)

The fortepiano

Pianos made in Austria at the end of the eighteenth century were almost all modelled on those of one or two pioneering builders – Stein of Augsburg, or Walter of Vienna. The fortepiano used for this recording is a copy of a Stein-inspired instrument, made in the year 1793 by Sebastian Lengerer in Kufstein, Tyrol. Not much is known about Lengerer; recent research has shown that he was in fact apprenticed to Stein. He moved to Vienna sometime in the early '90s, became a member of the Organ-makers' Guild in 1799, and died there in 1809. The two known instruments by him both date from 1793; the one serving as model for this copy is part of the Finchcocks Collection of historical keyboards in Kent, England. It was found some years ago, side by side with a Walter piano of 1798, in the Venetian palazzo to which both instruments had been brought new.

How did these two types of piano compare? Both shared the same range of notes (commonly five octaves from FF to f3) and both had gracile casework concealing a sturdy strain-bearing frame. The Stein types had an S-shaped bentside, whereas Walter's had a squared-off tail. Both had an action in which the small, leather-covered hammers were pivoted directly on the keys, being flipped towards the strings by means of individual hook-shaped hoppers catching the tails of the hammer-shanks, then releasing them in mid-air (the 'escapement'). The hammers in Walter-style instruments were subsequently caught on a check-rail, which prevented them from rebounding, and allowed a harder blow than was possible on the Stein type. The design of Walter's soundboard exploits this capacity, giving a loud, round, warm timbre of surprising evenness throughout the compass.

The Stein instruments, on the other hand, are quieter but much more volatile, with constantly-changing timbre from bass to treble, reminiscent of a wind band. Indeed, Andreas Streicher, in the little booklet written for buyers of the pianos made by his wife (Nanette, Stein's daughter), says specifically that a piano should resemble 'the best wind instruments' in tone.

Another image of the two very different, yet parallel, worlds of musical expressiveness might be that of an opera singer, as exemplified by a Walter piano, compared to a lieder singer, in the form of a Stein instrument.

Mozart knew, appreciated and owned both types of pianos. The choice of a Stein type for his solo piano works is entirely logical, and the contrasting colours of its registers bring an added clarity to the different voices of the music

Christopher Clarke

Thank you to Sylvie Brély of Zig-Zag Territoires for her kind permission to use this text.

Le piano-forte

Les pianos fabriqués en Autriche vers la fin du XVIIIe siècle étaient le plus souvent construits d'après les modèles de deux facteurs pionniers - Stein, d'Augsburg, et Walter, de Vienne. L'instrument choisi pour cet enregistrement est la copie d'un instrument inspiré par Stein et fabriqué en 1793 par Sebastian Lengerer, à Kufstein, dans le Tyrol. Nous ne connaissons que peu de choses sur Lengerer, mais des recherches récentes montrent qu'il a bien été l'apprenti de Stein. Il s'établit à Vienne au début des années 1790, devient membre de la corporation des facteurs d'orgue en 1799, et y meurt en 1809. Les deux seuls instruments connus de sa facture datent de l'année 1793. Le piano-forte qui a servi de modèle pour l'instrument employé ici fait partie de la collection Finchcocks, un musée d'instruments à clavier historiques situé dans le Kent (G.B.) Il a été découvert il y a quelques années, aux côtés d'un piano Walter datant de 1798, dans un palais de Venise où ils furent livrés tout neufs.

Qu'est-ce qui distinguait ces deux types de pianos ? Tous les deux avaient la même étendue (habituellement les cinq octaves de fa1 jusqu'à fa5), et possédaient une charpente solide que cachait une caisse gracile. Visuellement ils se reconnaissaient au fait que les modèles du type Stein avaient l'éclisse courbe en S, tandis que les Walter avaient le pan coupé. Mais tous deux possédaient une mécanique à échappement : un petit marteau recouvert de peau était monté en pivot sur la touche, sur l'action de laquelle la queue du marteau était prise puis libérée par un bâton d'échappement en forme de crochet, de telle sorte que le marteau, pivotant, envoyait sa tête contre la corde. Dans les instruments de Walter, les marteaux étaient freinés dans leur rebond par un rail, permettant ainsi une frappe plus forte que celle qui est permise sur les modèles Stein. La conception de la table de résonance des Walter exploite pleinement cette capacité, développant un son fort, rond et chaleureux et d'une égalité surprenante sur tout le clavier.

Les instruments du type Stein, par contre, sont plus doux mais beaucoup plus diversement colorés, avec un timbre qui change constamment depuis les graves jusqu'aux aigus, rappelant en quelque sorte les couleurs sonores d'un ensemble de bois et de cuivres. D'ailleurs Andreas Streicher, dans le petit livre qu'il écrit pour les acheteurs des pianos construits par sa femme Nanette (la fille de Stein), dit de façon explicite qu'un piano « doit ressembler par ses sonorités aux meilleurs instruments à vent ».

Autre image de deux univers très distincts mais parallèles de l'expression musicale : celui d'un chanteur d'opéra (le piano Walter) comparé à

Das pianoforte

Das in dieser Aufnahme verwendete Pianoforte ist die Kopie eines 1793 von Sebastian Lengerer in Kufstein (Tirol) gebauten Instrumentes, das sich heute in der Finchcocks Collection in Goudhurst (Kent) befindet. Über Lengerer sind nur wenige Eckdaten bekannt. Er ging bei Johann Andreas Stein in die Lehre, zog anfangs der 1790er Jahre nach Wien, wurde dort 1799 in die Zunft der Orgelbauer aufgenommen und starb im Jahre 1809. Bis heute sind zwei von ihm gebaute Klaviere bekannt, beide 1793 datiert. Sie sind eindeutig von Stein inspiriert. Eines von ihnen stand neben einem 1798 von Anton Walter gebauten Hammerflügel in einem venezianischen Palazzo, wohin beide neu geliefert worden waren.

Österreichische Klavierbauer Ende des 18. Jahrhunderts orientierten sich meist an den von Stein in Augsburg oder Walter in Wien gebauten Modellen. Ihnen gemeinsam war der Tonumfang von üblicherweise fünf Oktaven (FF–f3) und das grazile Gehäuse, in dem verborgen ein kräftiger Rahmen den Saitenzug aufnahm. Steins Instrumente hatten eine S-förmige, in einer eleganten Kurve auslaufende Bogenwand, während die von Walter zur Spitze hin kantig abgeschnitten waren. Beide hatten eine Mechanik mit Auslösung. Die kleinen belederten Hämmer waren in Kapseln direkt auf den Tastenhebeln montiert. Walters Hämmer fielen in eine Fängerleiste zurück, was sie am Zurückspringen hinderte und einen kräftigeren Anschlag als bei Steins Instrumenten erlaubte. Die Anlage von Walters Resonanzboden setzt diese Möglichkeit um mit einem lauten, runden, warmen Ton von überraschender Ausgeglichenheit über den gesamten Umfang. Steins Instrumente hingegen sind leiser, aber viel lebhafter und erinnern mit ihrer von Baß zu Diskant ständig wechselnden Klangfarbe an ein Bläserensemble. Damit entsprechen sie dem Klangideal, das noch Andreas Streicher in dem 1801 für die Kunden seiner Frau Nannette geb. Stein verfassten Handbuch anpries.

Ein anderes Bild für diese zwei sehr verschiedenen, dennoch gleichzeitigen Welten musikalischen Ausdrucks ist das des Opernsängers (Walter) gegenüber dem Liedersänger (Stein).

Mozart kannte, schätzte und besaß beide Klaviertypen. Für sein Solowerk ist es naheliegend, ein Pianoforte in der Art Steins zu wählen, dessen kontrastierende Klangfarben die einzelnen musikalischen Stimmen klar zeichnen.

Christopher Clarke

Dank an Sylvie Brély (Zig-Zag Territoires) für die freundliche Erlaubnis, diesen Text wieder zu verwenden.

un chanteur de lieder (Stein). Mozart connaissait, appréciait et possédait les deux types de pianos. Le choix d'un instrument de type Stein pour ses œuvres pour piano est tout à fait logique, les contrastes de la coloration sonore des registres apportant une clarté accrue aux différentes voix entrelacées.

Christopher Clarke

Remerciements à Sylvie Brély de Zig-Zag Territoires, pour son aimable autorisation à utiliser ce texte.

Recorded by Pere Casulleras and Gerard Font-Espi, 24-27 August 2004 in the church of Chenôves, France

Design and Art Direction: Annabel Clements

Fortepiano tuned by Joël Jobé

Cover: birthplace of W.A. Mozart in Salzburg. Courtesy Austrian National Tourist Office / Wiesenhofer

French translations by Joël Surleau
German translations by Thomas Steiner and Elke Hockings (main note)

Photographs of Marcia Hadjimarkos: Sabrina Magnien

Photograph of fortepiano by Jean-Pierre Eschmann



W. A. Mozart, drawing by Dora Stock, 1789. Courtesy Austrian national Tourist office / Wiesenhofer / ÖNB



AV 2138
MARCIA HADJIMARKOS · MOZART · SONATAS & RONDOS

WOLFGANG AMADEUS MOZART
(1756 – 1791)

MARCIA HADJIMARKOS FORTEPIANO

1 – 3	Sonata KV 457 in C minor · do mineur · c-moll	20:41	8	Rondo KV 485 in d major · ré majeur · D-Dur	6:15
4	Rondo KV 494 in F major · fa majeur · F-Dur	7:13	9 – 11	Sonata KV 333 (315c) in B flat major · si bémol majeur · B-Dur	21:10
5 – 7	Sonata KV 545 in C major · do majeur · C-Dur	10:46	12	Rondo KV 511 in A minor · la mineur · a-moll	10:37

Total playing time 76:29

℗ 2007 Marcia Hadjimarkos
© 2007 Marcia Hadjimarkos

Marketed by Avie Records
For more information visit:
www.avierecords.com
Manufactured and printed in the UK
Booklet enclosed · Mit deutscher
Textbeilage · Brochure incluse

DDD
AV 2138
LC 11982
COMPACT disc DIGITAL AUDIO
AVIE

8 22252 2138 2 9

AVIE
MARCIA HADJIMARKOS · MOZART · SONATAS & RONDOS
AV 2138