



DECCA

MOZART
ROBERTO PROSSEDA

1-6
PIANO SONATAS

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 - 1791)

CD 1

SONATA NO. 1, KV 279 (189d) IN C MAJOR

1	I Allegro	6.54
2	II Andante	7.27
3	III Allegro	4.41

SONATA NO. 2, KV 280 (189c) IN F MAJOR

4	I Allegro assai	6.15
5	II Adagio	8.13
6	III Presto	4.17

SONATA NO. 3, KV 281 (189f) IN B FLAT MAJOR

7	I Allegro	6.25
8	II Andante amoroso	6.56
9	III Rondeau, Allegro	4.43

CD 2

SONATA NO. 4, KV 282 (189g) IN E FLAT MAJOR

1	I Adagio	6.48
2	II Menuetto I - II	3.52
3	III Allegro	3.05

SONATA NO. 5, KV 283 (189h) IN G MAJOR

4	I Allegro	5.37
5	II Andante	6.48
6	III Presto	6.03

SONATA NO. 6, KV 284 (205b) IN D MAJOR

7	I Allegro	6.55
8	II Rondeau en Polonaise, Andante	4.12
9	III Thema und Variationen, Andante	15.05

10	FIRST DRAFT (FRAGMENT) OF THE FIRST MOVEMENT OF THE SONATA KV 284 (205b)	2.10
----	--	------

ROBERTO PROSSEDA

PIANO FAZIOLI F 278

TUNED WITH "VALLOTTI" UNEQUAL TEMPERAMENT

MOZART: PIANO SONATAS 1-6

Mozart's first six piano sonatas were composed in the span of a few months in 1774 and 1775. In a letter written to his father on 17 October 1777, Mozart said that he had performed all six of them from memory in concerts in Munich and Augsburg. Thus the unitary conception of this sonata cycle is evident. It is also apparent from the sequence of keys, which is assuredly not accidental: C major, F major, B flat major, E flat major, G major, D major.

In these first sonatas it is already clear that the experience of musical theatre influences Mozart's pianistic inspiration, with an imaginative sense of drama and timbre that has few equals: significantly, in the same period Mozart had completed the opera buffa *La finta giardiniera* K 196. These six sonatas are all characterised by a persistent combination of drama and playfulness, seriousness and facetiousness, with sudden changes of mood.

Sonata K 279 is still anchored to baroque stylistic principles, already evident in the first group of themes and the frequent repetition of the same phrases. Yet Mozart moves away from the

more conventional parts and alternates them with more personal passages that seem to comment ironically on those models.

The central movement is a calm *Andante* in F major with a nocturnal quality, but imbued with sudden lively passages and melodic leaps, such as the rising seventh from C to a high B flat, repeated several times in the course of the sonata. The repeated dissonances enrich the narrative tension, which reaches its culmination in the central development.

In the third movement, also in sonata form, there are frequent similarities to sonatas by Haydn, recognisable in the exaggerated use of hammered staccato notes and in unexpected interruptions.

From the very beginning, Sonata K 280 is based on constant contrasts. It has a rhythmic opening with repeated chords, but already in the third bar there is a change of tone, with a descending chromatic line and a regular rhythm of quavers in the left hand. The second theme is also based on the opposition of two elements: three *forte* staccato octaves are followed by rapid quadruplets of piano semiquavers, and the entire development is based on this material.

The second movement is a touching *Adagio* in F minor. From the very first bar there is an abundance of semitone intervals, immediately repeated in all the parts, which express a sense of deeply-felt disheartenment. Yet an unexpected "change of scene" in bar 9 is all that is needed to produce an utterly different effect: the melody is more extended but is constantly interrupted by pauses that give the passage a particular sense of fragility.

In the final movement, *Presto*, there is a return to playful, darting moods, here too with a savour of Haydn, and it is developed by juxtaposing elements of a contrasting nature.

Sonata K 281 presents a greater variety of inflections. The initial theme sets out various rhythmic patterns (trill, triplet, quadruplet) in quick succession, suddenly interrupted by abrupt chords. The second theme begins "on tiptoe", with a C struck six times, taking on a playful, almost coquettish quality.

This is followed by an enchanting *Andante amoroso* that combines delicacy and tenderness in an intense but uncertain lyricism.

The last movement is a brilliant virtuoso *Rondo* in which Mozart alludes

to the dialectic between *solo* and *tutti*. And, just as in a concerto for piano and orchestra, there are also brief cadenzas with an improvised quality.

Sonata K 282 begins not with the usual *Allegro* but with an *Adagio*, but it is in sonata form. The tone is meditative and we find various echoes of motifs from the preceding sonatas: the outline of the first theme is very similar to that of the *Adagio* in K 280, although here the mood is more serene and reminiscent of that of the *Andante amoroso* in K 281. In the brief central development the tension becomes more anguished as a result of the reiteration of harsh dissonances. The recapitulation begins unconventionally, starting directly with the second theme. The first theme reappears unexpectedly, however, in the brief, enchanting coda.

The second movement consists of two contrasting *Minuetti*: the first is playful and rhythmical, while the second is more expansive. They are both sprinkled with humorous features, such as sudden loud chords, dynamic leaps and brusque interruptions.

The sonata concludes with a brief *Allegro* in sonata form, of remarkable virtuosity and with a playful quality.

Sonata K 283 is very different in

colour from the preceding sonatas. This is also due to the choice of the key of G major, which, with unequal temperament, sounds particularly warm and sunny. The first movement is based on metric ambiguity: the score is written in 3/4, but at various points the writing hints at a subdivision of the bar into 6/8. The writing makes extensive use of dynamic leaps and accents on weak beats to increase the musical tension and, in some cases, to obtain a humorous effect. In the concise development we do not find either of the two themes, but there are “echoes” of both in the rhythmical interjections and in the articulation.

The second movement is exemplary for its miniaturisation of drama. In fact, in just three pages, here Mozart presents a short operatic scene. The first theme, distinctly *bel canto* in origin, begins gently with four repeated Cs and then progresses to greater melodic breadth, also as a result of the ornamentation. But it is in the short development that we come to the drama: the same theme now appears in D minor and sounds lost and fearful. The sudden harmonic suspensions, with interrupted cadences, create an immediate increase in tension. Equally disconcerting is the

recapitulation, achieved not by means of complex modulations but simply with a “bare” ascending chromatic scale that, in this context, sounds incredibly poetic and natural.

The last movement is a *Presto* with a remarkable virtuoso fervour, based on rapid leaps and sudden changes of rhythm.

Sonata K 284 is known as the “Dürnitz Sonata” because it was commissioned by Baron Thaddäus Wolfgang von Dürnitz, an amateur bassoonist and pianist. However, the difficulty of the piece seems to be addressed exclusively to professional pianists. The musical discourse develops in long structures, whereas the preceding sonatas progressed by means of short alternating passages. For this reason, the Dürnitz Sonata is certainly one of the most (pre-)Beethovenian of Mozart’s sonatas, together with the two sonatas in minor keys, K 310 and 457. The first movement presents an instrumentation with a clearly orchestral conception, which Mozart developed gradually, as shown by the fragment of the first version recorded here at the end of the sonata. From a comparison of the two versions we can see that the writing was

originally leaner and more essential, and it is only in the definitive version that Mozart decides to thicken the sonorities by a greater use of double octaves and tremolos, evoking brass and strings, respectively. The treatment of rhythm is developed from bar 4 onwards by means of a constant movement of repeated quavers which give a particular impulse to the discourse.

The second movement is not of a meditative nature, as one would expect, but consists of a *Rondeau en Polonoise* full of *galanteries*. The dynamic indications are most meticulous and succeed in varying each return of the initial theme, which always reappears in a more ornate guise.

The third movement, lasting over fifteen minutes, is the real heart of the sonata. It is a theme with twelve variations in which Mozart continually varies the writing and the emotional setting. Behind its apparent simplicity the theme conceals some compositional subtleties. The structure is, in fact, asymmetric, with two parts, comprising 8 and 9 bars. The “extra” bar in the second part consists almost entirely of a pause, followed by the initial opening. This increases the fascination of each of the variations, in which Mozart repeatedly finds a different

solution to “fill” the extra bar. The slow *Adagio* variation is particularly touching. In the first printed edition (Torricella, Vienna, 1784) it is published with a great wealth of ornamentation, adopted here in its entirety, which gives us an idea of the subtlety and originality with which Mozart was able to vary expression on the piano.

•••

Is there really any need for yet another recording of Mozart’s sonatas? Is it still possible to say something new when playing these compositions while maintaining respect for the score and for the composer’s indications? If Mozart were alive today, would he prefer to perform his sonatas on a fortepiano of the time or on a modern piano?

These are questions to which it is not possible to give an unequivocal answer, but on which I have reflected a great deal, also profiting from the availability of the sources and of many recent philological studies. In the letter to his father cited earlier, written on 17 October 1777, Mozart declared his enthusiasm for a new Stein piano that he had tried out, which was provided with a rudimentary system for working the dampers (corresponding to the right pedal on modern instruments). Referring to the sonata in D he said that

it “has an incomparable effect on Stein’s pianos. The pedals, pressed by the knees, are also better made by him than by any one else; you scarcely require to touch them to make them act, and as soon as the pressure is removed not the slightest vibration is perceptible.” This shows Mozart’s curiosity about innovations and his readiness to experiment with instruments that provided greater expressive variety.

Nowadays it is possible to consult the manuscripts of the first six sonatas, currently held at the Biblioteka Jagiellońska in Kraków, and there are various critical editions that compare the manuscript version with the first published editions. On looking at the scores one is struck by the large number of original articulation marks, which we do not find so abundantly in the subsequent sonatas. I have tried, therefore, to observe the original phrase marks and dynamics attentively, even in cases in which tradition has accustomed us to softer sounds and smoother contours. It is from those phrase marks and the different kinds of staccato (dots or wedges) that one can deduce how Mozart imagined that a musical phrase should be “pronounced”. The dynamic signs, here apparently limited to *forte*

and *piano* (occasionally *crescendo* or *decrescendo*, and very occasionally *pianissimo*), also reveal a poetic world in which contrasts are fundamental for the definition of suitable expressive variety.

In order to render those intentions as well as possible I needed a particularly sensitive instrument with a different sonority from the usual “polished” sound of the modern piano. Therefore I considered recording the sonatas on fortepianos of Mozart’s time and I tried out several historical instruments and some recent copies. Practising with the fortepiano has been of great importance for me. It has enabled me to discover sounds and manners of expression that have allowed me to enter more deeply into Mozart’s world and to enrich my imagination in terms of timbre. However, I have had to recognise that my “mother tongue” is still the modern piano, an instrument that I have been playing for nearly 40 years and one with which I am able to give immediate expression to a greater variety of musical intentions.

So I decided to use a Fazioli concert grand built in 2015, generously made available by Paolo Fazioli at the Fazioli Concert Hall in Sacile. The very refined mechanism of this instrument and the sensitivity of the soundboard, particularly

responsive to differences of touch, make it possible to obtain many nuances of colour, clearly rendering differences in articulation. It is also possible to play with microdynamics even in contexts of extreme rapidity, such as in trills or short phrases, and to perform the original *forte-piano* indications, i.e., a sudden dynamic shift in a held note. The idea of recreating the transparency of the fortepiano sound led me to reduce the use of the sustaining pedal to the minimum and to seek sounds verging on silence in the rare cases in which Mozart indicates *pianissimo*.

The particular colour of recordings on a fortepiano is also determined by the historical tuning, which does not use equal temperament. Prompted by a suggestion given by my friends Jan Willem de Vriend and Stuart Isacoff, to whom I am most grateful for their valuable advice, I asked Fazioli to tune the piano in accordance with the “Vallotti” unequal temperament, quite unusual nowadays on the modern piano but very widespread in the years when Mozart composed these sonatas. The difference from the normal modern tuning lies in the different colour that each key acquires as a result of dividing the octave into twelve unequal semitones.

Thus each sonata has a quite particular character, and it is understandable why Mozart set certain movements in a particular key. For example, the F minor of the *Adagio* in Sonata K 280 here takes on a decidedly grief-stricken tone, not just one of melancholy. And when, after the opening passage, we come to the section in A flat major, it sounds more precarious and illusory, suggesting the idea of a happiness only imagined, very far from reality.

In the transitions from one key to another, regardless of whether they occur abruptly or gradually, this makes it much easier to capture the shift from one harmonic (and emotional) setting to another much more convincingly. The dissonant harmonies sound much more jarring and “distressing”, emphasising the dramatic and visionary capability that is already present in these early sonatas and that makes them, nearly 250 years later, music of great power and modernity.

Roberto Prosseda
Translation: Karel Clapshaw

MOZART: PIANO SONATAS 1-6

Le prime sei Sonate per pianoforte di Mozart sono state composte nell'arco di pochi mesi tra il 1774 e il 1775. In una lettera al padre del 17 ottobre 1777, Mozart scrive di averle eseguite in concerto a Monaco e Augsburg, tutte e sei a memoria. È quindi evidente la concezione unitaria di questo ciclo, che emerge anche dalla successione di tonalità, certamente non casuale: do maggiore, fa maggiore, si bemolle maggiore, mi bemolle maggiore, sol maggiore, re maggiore.

Già in queste prime Sonate è chiaro come l'esperienza del teatro musicale influenzi l'estro pianistico mozartiano, con una immaginazione timbrica e drammatica che hanno pochi pari: non a caso, nello stesso periodo Mozart aveva completato l'opera buffa "La finta giardiniera" K 196. Tutte queste sei Sonate sono caratterizzate dalla persistente coesistenza di dramma e gioco, di serio e faceto, con repentini cambi di umore.

La Sonata K 279 è ancora ancorata a stilemi barocchi, già evidenti nel primo gruppo tematico e nelle frequenti ripetizioni degli stessi incisi. Tuttavia Mozart prende le distanze dalle parti più convenzionali, e le alterna a momenti ben

più personali, che sembrano ironizzare sui modelli citati.

Il movimento centrale è un placido *Andante* in fa maggiore dal carattere notturno, ma intriso di improvvise accensioni e sbalzi melodici, come quello di settima ascendente dal Do al Si bemolle acuto, ripetuto più volte nell'arco del brano. Le ripetute dissonanze arricchiscono la tensione narrativa, che giunge al culmine nello sviluppo centrale.

Nel terzo movimento, anch'esso in forma sonata, sono frequenti i richiami alle Sonate di Haydn, riconoscibili nell'uso esasperato di note staccate ribattute e nelle improvvise interruzioni.

La Sonata K 280 è impernata su costanti contrasti, sin dall'incipit. Questo ha un attacco ritmico con accordi ripetuti, ma già alla terza battuta si cambia tono, con una linea cromatica discendente e un ritmo regolare di crome alla mano sinistra. Anche il secondo tema è basato sull'opposizione di due elementi: tre ottave staccate in *forte* sono seguite da rapide quartine di sedicesimi in piano, e su questo materiale si basa l'intero sviluppo.

Il secondo movimento è un toccante *Adagio* in fa minore. Sin dalla prima battuta abbondano gli intervalli di semitono che, subito reiterati in tutte

le voci, esprimono un senso di sofferto scoramento. Basta però un inatteso "cambio di scena" e alla battuta 9 si volta completamente pagina: la melodia è più distesa, eppure viene interrotta da continue pause che donano alla frase un particolare senso di fragilità.

Si torna ad atmosfere giocose e guizzanti nell'ultimo movimento, *Presto*, anch'esso dal sapore haydniano, che si dipana attraverso la giustapposizione di elementi di carattere contrastante.

La Sonata K 281 presenta una maggiore varietà di inflessioni. Il tema iniziale dispiega diversi *pattern* ritmici (trillo, terzine, quartine) in stringente successione, subito interrotti da bruschi accordi. Il secondo tema inizia "in punta di piedi", con sei Do ribattuti, assumendo un carattere scherzoso, quasi civettuolo.

Segue un incantato *Andante amoroso*, che unisce delicatezza e tenerezza in un lirismo intenso ma sospeso.

L'ultimo movimento è un brillante *Rondò* di stampo virtuosistico, in cui Mozart allude alla dialettica tra "solo" e "tutti". E, proprio come in un Concerto per pianoforte e orchestra, sono anche presenti delle brevi cadenze di carattere improvvisativo.

La Sonata K 282 non inizia con il consueto *Allegro*, ma con un *Adagio*,

pur sempre in forma sonata. Il tono è meditativo e troviamo vari rimandi ai motivi delle Sonate precedenti: il profilo del primo tema è molto simile a quello dell'*Adagio* della K 280, anche se qui l'atmosfera è più serena e ricorda quella dell'*Andante amoroso* della K 281. Nel breve sviluppo centrale la tensione raggiunge livelli struggenti grazie alla reiterazione di aspre dissonanze. La ripresa avviene in modo non convenzionale, iniziando direttamente dal secondo tema. Il primo tema riappare inaspettatamente, però, nella breve e incantata Coda.

Il secondo movimento è costituito da due *Minuetti* di tono contrastante: scherzoso e ritmico il primo e più disteso il secondo. Entrambi sono disseminati di trovate umoristiche, come gli accordi improvvisamente forti, i guizzi dinamici e le brusche interruzioni.

La Sonata si conclude con un breve *Allegro* in forma sonata dallo spiccato virtuosismo e dal carattere giocoso.

La Sonata K 283 ha un colore del tutto diverso dalle precedenti. Ciò è dovuto anche alla scelta della tonalità di Sol maggiore, che con un'accordatura non equabile suona particolarmente calda e solare. Il primo movimento è giocato sull'ambiguità metrica: la partitura è

scritta in 3/4, ma in vari punti la scrittura allude a una suddivisione della battuta in 6/8. La scrittura fa largo uso di sbalzi dinamici e di accenti sui tempi deboli per aumentare la tensione musicale e, in certi casi, ottenere un effetto umoristico. Nel sintetico sviluppo non troviamo nessuno dei due temi, ma di entrambi vi sono “echi” negli incisi ritmici e nelle articolazioni.

Il secondo movimento è esemplare per la miniaturizzazione del dramma. In sole tre pagine, infatti, qui Mozart racchiude una piccola scena d'opera. Il primo tema, di matrice nettamente belcantistica, inizia dolcemente con quattro Do ripetuti, per poi trovare una maggiore ampiezza melodica grazie anche alle ornamentazioni. Ma è nel breve sviluppo che assistiamo al dramma: lo stesso tema appare ora in Re minore e suona come perduto, impaurito. Le improvvisate sospensioni armoniche, con cadenze interrotte, creano un istantaneo aumento della tensione. Altrettanto spiazzante è la ripresa, raggiunta non attraverso complesse modulazioni, ma semplicemente con una “nuda” scala cromatica ascendente, che in quel contesto suona incredibilmente poetica e naturale.

L'ultimo movimento è un Presto di notevole impegno virtuosistico, giocato su rapidi guizzi e improvvisi cambi di ritmo.

La Sonata K. 284 è nota come “*Dürnitz-Sonate*”, essendo stata commissionata dal Barone Thaddäus Wolfgang Freiherr von Dürnitz, fagottista e pianista dilettante. La difficoltà della scrittura, tuttavia, sembra rivolgersi esclusivamente ai pianisti professionisti. Il discorso musicale si dipana attraverso lunghe arcate, laddove le precedenti Sonate procedevano per brevi incisi alternati. Per questo motivo, la Dürnitz è senz'altro la più (pre)beethoveniana delle Sonate di Mozart, assieme alle due Sonate in modo minore, K 310 e 457. Il primo movimento presenta una strumentazione di chiara concezione orchestrale, che Mozart ha sviluppato per gradi, come dimostra il frammento della prima versione, qui inciso in coda alla Sonata. Dal confronto delle due versioni si nota come la scrittura fosse in origine più magra ed essenziale, e solo nella versione definitiva Mozart ha poi ritenuto di ispessire le sonorità con un maggiore uso di raddoppi in ottava e tremoli, che evocano rispettivamente gli ottoni e gli archi. La conduzione

ritmica, a partire dalla battuta 4, si sviluppa attraverso un moto costante di crome ribattute, che danno particolare propulsione al discorso.

Il secondo movimento non è di carattere meditativo come ci si aspetterebbe, ma consiste in un *Rondeau en Polonaise* ricco di *galanteries*. Le indicazioni dinamiche sono molto minuziose e consentono di diversificare ogni ritorno del tema iniziale, che riappare sempre in una veste più ornata.

Il terzo movimento, della durata di oltre quindici minuti, è il vero cuore della Sonata. Si tratta di un Tema con dodici Variazioni, in cui Mozart varia continuamente la scrittura e l'ambientazione emotiva. Il Tema cela, dietro una apparente semplicità, alcune finezze compositive. La struttura è, infatti, asimmetrica, con due parti di 8 e 9 battute. La battuta “in più” nella seconda parte consiste quasi per intero in una pausa, a cui segue l'incipit iniziale. Ciò rende più avvincente ogni Variazione, in cui Mozart trova una soluzione sempre diversa per “riempire” la battuta in più. Particolarmente toccante la variazione lenta, *Adagio*. Nella prima edizione a stampa (Torricella, Vienna, 1784) questa è pubblicata con una grande ricchezza di ornamentazioni, qui adottate per intero,

che ci danno un'idea della finezza e della originalità con cui Mozart sapeva variare l'espressione al pianoforte.

...

C'è davvero bisogno di una ennesima incisione delle Sonate di Mozart? È ancora possibile dire qualcosa di nuovo suonando queste composizioni, rimanendo nel rispetto della partitura e delle indicazioni dell'autore? Se Mozart tornasse a vivere oggi, preferirebbe eseguire le sue Sonate su un fortepiano dell'epoca o su un pianoforte moderno?

Sono interrogativi a cui non è possibile dare una risposta univoca, ma su cui ho riflettuto molto, approfittando anche della disponibilità delle fonti e di molti studi filologici recenti. Nella citata lettera al padre, scritta il 17 ottobre 1777, Mozart dichiara il suo entusiasmo a proposito di un nuovo pianoforte Stein che aveva provato, dotato di un rudimentale sistema per azionare gli smorzatori (corrispondente al pedale di destra negli strumenti moderni): “La [Sonata] in Re maggiore ha un effetto incomparabile sul pianoforte Stein. Il sistema di pedale a ginocchiera è superiore a qualsiasi altro realizzato da lui o da altri. Basta sfiorarlo e si aziona, e appena si rilascia leggermente il ginocchio, non si sente più il minimo riverbero”. Ciò dimostra la

curiosità di Mozart verso le innovazioni, e la sua prontezza a sperimentare strumenti che consentono una maggiore varietà espressiva.

Oggi è possibile consultare i manoscritti delle prime sei Sonate, attualmente conservati presso la Biblioteka Jagiellońska di Cracovia, e vi sono varie edizioni critiche che confrontano il manoscritto con le prime edizioni pubblicate. Osservando le partiture, si è colpiti dalla grande quantità di segni di articolazione originali, che non troveremo con questa abbondanza nelle Sonate successive. Ho quindi cercato di seguire con attenzione le legature e le dinamiche originali, anche nei casi in cui la tradizione ci ha abituato a sonorità più morbide e a contorni più smussati. Proprio dalle legature e dai vari tipi di staccato (chiodi o punti) si può dedurre il tipo di “pronuncia” di una frase musicale che Mozart aveva immaginato. Anche i segni dinamici, qui apparentemente limitati a *forte* e *piano* (rari i *crescendo* e *decrescendo*, e rarissimi i *pianissimo*), svelano un mondo poetico dove i contrasti sono fondamentali per la definizione di una adeguata varietà espressiva.

Per restituire al meglio queste intenzioni, avevo bisogno di uno strumento particolarmente sensibile e

con una sonorità diversa dal consueto suono “patinato” del pianoforte moderno. Ho quindi valutato di incidere le Sonate su fortepiani dell'epoca di Mozart, provando vari strumenti storici e alcune copie recenti. La pratica con il fortepiano è stata per me di grande importanza: ho potuto scoprire sonorità e modi espressivi che mi hanno consentito di entrare più a fondo nel mondo mozartiano e di arricchire la mia immaginazione timbrica. Tuttavia, ho dovuto prendere atto che la mia “lingua madre” rimane il pianoforte moderno, strumento che suono da quasi 40 anni, e con il quale riesco ad esprimere con immediatezza una maggiore varietà di intenzioni musicali.

Ho così deciso di utilizzare un pianoforte gran coda Fazioli costruito nel 2015, generosamente messo a disposizione dall'ingegner Paolo Fazioli presso la Fazioli Concert Hall di Sacile. La raffinatissima meccanica di questo strumento e la sensibilità della tavola armonica, particolarmente reattiva alle differenze di tocco, consentono di ottenere molte sfumature di colore, rendendo con chiarezza le diverse articolazioni. È inoltre possibile giocare con le microdinamiche anche in contesti di estrema rapidità, come all'interno

dei trilli o dei gruppetti, e si possono efficacemente realizzare le indicazioni originali di *Forte-Piano*, ossia di un improvviso sbalzo dinamico all'interno di una nota tenuta. L'idea di ricreare la trasparenza della sonorità fortepianistica mi ha portato a ridurre al minimo l'uso del pedale di risonanza e a cercare sonorità al limite con il silenzio nei rari casi in cui Mozart indica *pianissimo*.

Il particolare colore delle incisioni su fortepiano è dato anche dall'accordatura storica, che non usa il temperamento equabile. Raccogliendo il suggerimento degli amici Jan Willem de Vriend e Stuart Isacoff, a cui sono molto grato per i preziosi consigli, ho proposto alla Fazioli di accordare il pianoforte secondo il temperamento non equabile “Vallotti”, oggi decisamente inusuale sul pianoforte moderno, ma molto diffuso negli anni in cui Mozart ha composto queste Sonate. La differenza rispetto alla comune accordatura moderna sta nel diverso colore che ogni tonalità acquisisce, per via della divisione dell'ottava in dodici semitoni non uguali. Così ogni Sonata ha un carattere del tutto peculiare, e si comprende perché Mozart abbia ambientato alcuni movimenti in una determinata tonalità. Ad esempio, il fa minore dell'*Adagio* della Sonata K

280 assume qui un tono decisamente affranto, non genericamente malinconico. E quando, dopo l'inciso iniziale, si passa alla sezione in la bemolle maggiore, questa suona in modo più precario e illusorio, suggerendo l'idea di una felicità solo immaginata, ben lontana dalla realtà.

Nelle transizioni da una tonalità all'altra, sia che esse avvengano bruscamente o in modo graduale, è così molto più facile cogliere lo spostamento da un luogo armonico (ed emotivo) all'altro in modo molto più coinvolgente. Le armonie dissonanti suonano più stridenti e “dolorose”, enfatizzando la potenza drammatica e visionaria che già in queste prime Sonate è presente, e che le rendono, a distanza di quasi 250 anni, musica di grande forza e modernità.

Roberto Prosseda

MOZART: PIANO SONATAS 1-6

Mozart a composé ses six premières sonates pour piano en quelques mois, entre 1774 et 1775. Dans une lettre à son père du 17 octobre 1777, le jeune compositeur écrit qu'il les a interprétées en concert, toutes les six par cœur, à Munich et à Augsbourg. Il est donc évident que ce cycle a connu une conception unitaire, comme le révèle aussi la succession des tonalités, qui n'est certainement pas due au hasard : do majeur, fa majeur, si bémol majeur, mi bémol majeur, sol majeur et ré majeur.

Il est clair dès ces premières sonates que l'expérience de l'opéra influence l'inspiration pianistique de Mozart, qui dénote une imagination dramatique et timbrique dont il n'existe guère d'autres exemples : le compositeur avait d'ailleurs terminé à la même époque son opéra bouffe *La Finta giardiniera* K 196. Ces six sonates sont ainsi caractérisées par la coexistence persistante du drame et du jeu, du sérieux et du facétieux, avec de brusques changements d'humeur.

La Sonate K 279 est encore fidèle à des stylèmes baroques, reconnaissables dès le premier groupe thématique et dans les nombreuses répétitions des incises. Mozart prend toutefois ses distances par rapport aux parties les plus conventionnelles, qu'il fait alterner avec

des passages beaucoup plus personnels où il semble ironiser sur les conventions citées.

Le mouvement central est un paisible *Andante* en fa majeur au caractère nocturne, parfois traversé par des élans soudains et par des sauts mélodiques, comme celui de septième ascendante du do au si bémol aigu, répété plusieurs fois à l'intérieur du morceau. Les dissonances répétées enrichissent la tension narrative qui atteint son acmé dans le développement central.

Le troisième mouvement, lui aussi en forme sonate, contient de nombreuses évocations des sonates de Haydn, reconnaissables dans le recours extrêmement fréquent aux notes détachées refrappées et aux brusques interruptions.

La Sonate K 280 est fondée de bout en bout sur des contrastes. Le début présente une attaque rythmique avec des accords répétés, mais le ton change dès la troisième mesure, caractérisée par une ligne chromatique descendante et par un rythme régulier de croches à la main gauche. Le deuxième thème est lui aussi fondé sur l'opposition de deux éléments : trois octaves détachées en *forte* sont suivies par des quatuorlets de seizièmes en *piano*. C'est sur ces effets que repose l'ensemble du développement.

Le deuxième mouvement est un

touchant *Adagio* en fa mineur. Les intervalles de demi-tons abondent dès la première mesure : immédiatement répétées dans toutes les voix, ils expriment une sensation d'abattement poignant. Un changement de décor inattendu suffit pourtant pour tourner la page à la mesure 9 : la mélodie devient plus détendue, bien qu'elle soit continuellement interrompue par des pauses qui donnent à la phrase une impression de fragilité très particulière.

Nous retrouvons des atmosphères gaies et vives dans le dernier mouvement, un *Presto* qui n'est pas sans rappeler lui aussi la musique de Haydn et qui présente une juxtaposition d'éléments au caractère contrastant.

La Sonate K 281 est plus riche en inflexions. Le thème initial déploie plusieurs *patterns* rythmiques – trilles, triolets et quatuorlets – en succession rapide, mais aussitôt interrompus par de brusques accords. Quant au deuxième thème, il commence en quelque sorte « sur la pointe des pieds », avec six do répétés qui lui donnent son caractère plaisant, empreint d'une certaine coquetterie.

Suit un *Andante amoroso* particulièrement suggestif, où la tendresse et la délicatesse se mêlent dans un lyrisme intense mais presque insaisissable.

Le dernier mouvement est un brillant

Rondò empreint de virtuosité où Mozart évoque la dialectique entre « solo » et « tutti ». Il contient également de brèves cadences improvisées, exactement comme dans un concerto pour piano et orchestre.

La Sonate K 282 ne commence pas par l'*Allegro* traditionnel, mais par un *Adagio* de forme sonate. Il présente un ton est méditatif, avec un certain nombre de renvois aux motifs des sonates précédentes : le profil du premier thème rappelle beaucoup celui de l'*Adagio* de la Sonate K 280, même si son atmosphère plus sereine évoquerait plutôt celle de l'*Andante amoroso* de la K 281. La tension du court développement central atteint des niveaux poignants grâce à la réitération d'après dissonances. La reprise se produit de manière non conventionnelle, en commençant directement par le deuxième thème, mais le premier thème réapparaît de manière inattendue dans la coda courte et merveilleusement suggestive.

Le deuxième mouvement est constitué de deux *Menuets* aux tons contrastants : le premier est enjoué et rythmique, le second plus détendu. Tous deux sont parsemés de trouvailles humoristiques, comme des accords soudainement forts, des accélérations dynamiques et de brusques interruptions.

Cette sonate s'achève sur un court *Allegro* en forme sonate, extrêmement

virtuose et au caractère enjoué.

La Sonate K 283 présente une atmosphère complètement différente des précédentes, également due au choix de la tonalité en sol majeur, qui devient particulièrement chaude et solaire avec un accordage non tempéré. Le premier mouvement joue sur l'ambiguïté métrique : la partition est écrite en 3/4, mais l'écriture évoque en plusieurs endroits une subdivision de la mesure en 6/8. L'écriture recourt fréquemment aux sauts dynamiques et aux accents sur les temps faibles pour augmenter la tension musicale et, dans certains cas, pour obtenir un effet humoristique. Nous ne trouvons aucun des deux thèmes dans le développement synthétique, mais il en existe des « échos » dans les incises rythmiques et dans les articulations.

Le deuxième mouvement est exemplaire en raison de la miniaturisation du drame : en trois pages seulement, Mozart bâtit ici une petite scène d'opéra. Le premier thème, clairement inspiré du *bel canto*, commence doucement avec quatre do répétés avant de trouver une plus grande amplitude mélodique, en particulier grâce aux ornements. Mais c'est dans le court développement que nous assistons au drame : le même thème, repris maintenant en ré mineur, semble comme perdu et effrayé. Les soudaines suspensions harmoniques, avec des cadences interrompues,

provoquent une augmentation immédiate de la tension. La reprise a un caractère tout aussi surprenant, créé non pas grâce à des modulations complexes, mais simplement à travers une échelle chromatique ascendante « nue » qui s'avère incroyablement poétique et naturelle dans ce contexte.

Le dernier mouvement est un *Presto* extrêmement virtuose, fondé sur des accélérations rapides et sur de soudains changements de rythmes.

La Sonate K 284 est connue sous le nom de *Dürnitz-Sonate*, car il s'agit d'une commande du baron Thaddäus Wolfgang Freiherr von Dürnitz, bassoniste et pianiste amateur, même si son écriture difficile semble plutôt s'adresser exclusivement aux pianistes professionnels. Le discours musical se développe en longues phrases, alors que les sonates précédentes progressaient par courtes incises alternées : pour cette raison, la *Dürnitz-Sonate* est indéniablement la plus (pré-) beethovénienne des sonates de Mozart, avec les deux Sonates en mode mineur K 310 et K 457. Le premier mouvement présente une instrumentation d'une conception typiquement orchestrale que Mozart a développée par degrés, comme le montre le fragment de la première version, enregistré ici en coda à la Sonate. La comparaison des deux versions montre que l'écriture de ce morceau était

à l'origine plus sobre et dépouillée, et que c'est seulement dans la version définitive que Mozart a décidé d'« épaissir » les sonorités en renforçant l'utilisation des redoublements en octaves et en trémolos, évoquant respectivement les cuivres et les cordes. À partir de la mesure 4, le rythme se développe à travers un mouvement constant de croches répétées qui donnent une « propulsion » particulière au discours musical.

Contrairement à ce que l'on attendait, le deuxième mouvement ne présente pas un caractère méditatif, mais consiste en un *Rondeau en Polonaise* riche de « galanteries ». Les indications dynamiques, très minutieuses, permettent de diversifier chaque retour du thème initial, qui réapparaît à chaque fois sous une forme plus ornée.

Le troisième mouvement, qui dure plus de quinze minutes, est le véritable cœur de cette sonate. Il s'agit d'un Thème avec douze Variations dont Mozart varie continuellement l'écriture et le climat émotif. Derrière une simplicité apparente, ce thème possède en réalité certaines finesses de composition. Sa structure est en effet asymétrique, avec deux parties de 8 et 9 mesures. La mesure « en plus » dans la deuxième partie consiste presque entièrement en une pause, suivie par l'*incipit* initial. Cet effet rend plus séduisante chaque variation, où Mozart trouve à chaque fois une solution

différente pour « remplir » la mesure supplémentaire. La variation lente, *Adagio*, est particulièrement touchante. Dans la première édition imprimée (Torricella, Vienne, 1784), cet *Adagio* est publié avec une grande richesse d'ornementations que nous adoptons ici intégralement, car elles révèlent la finesse et l'originalité avec lesquelles Mozart savait varier l'expression au piano.

•••

Avions-nous vraiment besoin d'un énième enregistrement des sonates de Mozart ? Est-il encore possible de dire quelque chose de nouveau en interprétant ces compositions, tout en respectant la partition et les indications de l'auteur ? Si Mozart revenait parmi nous aujourd'hui, préférerait-il exécuter ses sonates sur un piano-forte d'époque ou sur un piano moderne ?

Ce sont là autant de questions auxquelles il est impossible d'apporter des réponses univoques, mais auxquelles j'ai beaucoup réfléchi en profitant de la disponibilité des sources et de nombreuses études philologiques parues récemment. Dans la lettre à son père du 17 octobre 1777 que je citais plus haut, Mozart affiche son enthousiasme à propos d'un nouveau piano Stein qu'il a essayé, doté d'un système rudimentaire pour actionner les étouffoirs qui correspond à la pédale de droite des instruments modernes : « La [Sonate] en ré majeur a

un effet incomparable sur le piano Stein. Le système de pédale à genouillère est supérieur à tout autre système réalisé par Stein ou par d'autres facteurs. Il suffit de l'effleurer pour l'actionner, et dès qu'on relâche légèrement le genou, on n'entend plus la moindre réverbération. » Cette lettre montre combien Mozart était curieux des innovations et combien il était prompt à expérimenter des instruments permettant une plus grande variété expressive.

Il est possible de consulter aujourd'hui les manuscrits des six premières sonates, conservés à la Bibliothèque Jagiellońska de Cracovie, et il en existe plusieurs éditions critiques qui comparent le manuscrit et les premières éditions publiées. Lorsqu'on observe les partitions, on est frappé par la grande quantité de signes d'articulation originaux qui ne seront pas présents en aussi grand nombre dans les sonates suivantes. J'ai donc essayé de suivre avec attention les ligatures et les dynamiques originales, même dans les cas où la tradition nous a habitués à des sonorités plus douces et à des contours plus délicats. Ce sont les ligatures et les différents types de *staccato* (clous ou pointes) qui permettent de déduire le type de « prononciation » d'une phrase musicale que Mozart avait imaginée. Même les signes dynamiques, ici apparemment limités à *forte* et *piano* (les *crescendos*

et les *descrescendos* sont rares, et les *pianissimos* rarissimes), révèlent un monde poétique où les contrastes sont fondamentaux pour la définition d'une variété expressive adéquate.

Pour exprimer au mieux ces intentions, j'avais besoin d'un instrument particulièrement sensible et possédant une sonorité différente du son « patiné » qui caractérise le piano moderne. J'ai donc décidé d'enregistrer les sonates sur des pianos-forte de l'époque de Mozart, en essayant plusieurs instruments historiques et des copies plus récentes. La pratique avec le pianoforte a été très importante pour moi : j'ai pu découvrir des sonorités et des modalités d'expression qui m'ont permis de pénétrer plus profondément dans le monde mozartien et d'enrichir mon imagination timbrique. J'ai toutefois dû prendre acte du fait que ma « langue maternelle » reste celle du piano moderne, un instrument dont je joue depuis presque quarante ans et avec lequel j'arrive à exprimer avec immédiateté une plus grande variété d'intentions musicales.

J'ai donc décidé d'utiliser un piano *gran coda* Fazioli construit en 2015, que l'ingénieur Paolo Fazioli a généreusement mis à ma disposition au Fazioli Concert Hall de Sacile. La mécanique extrêmement raffinée de cet instrument et la sensibilité de sa table d'harmonie, particulièrement

réactive aux différences de toucher, permettent d'obtenir de nombreuses nuances de couleur, en rendant avec clarté les diverses articulations. Il est en outre possible de jouer avec les microdynamiques, y compris dans des contextes extrêmement rapides, comme à l'intérieur des trilles ou des gruppettos, et l'on peut efficacement réaliser les indications originales de *Forte-Piano*, autrement dit d'une saute dynamique soudaine à l'intérieur d'une note tenue. L'idée de recréer la transparence de la sonorité du pianoforte m'a amené à réduire au minimum l'utilisation de la pédale de résonance et à chercher des sonorités à la limite du silence dans les rares cas où Mozart indique *pianissimo*.

La couleur particulière des enregistrements sur pianoforte est également due à l'accordage historique, qui ne recourt pas au tempérament égal. En acceptant les suggestions de mes amis Jan Willem de Vriend et Stuart Isacoff - à qui j'exprime toute ma reconnaissance pour leurs précieux conseils -, j'ai proposé à la société Fazioli d'accorder le piano selon le tempérament non égal « Vallotti », très inhabituel aujourd'hui sur le piano moderne, mais très répandu dans les années où Mozart a composé ces sonates. La différence par rapport à l'accordage normal moderne réside dans la couleur différente qu'acquiert chaque tonalité, en raison de la division de

l'octave en douze demi-tons non égaux. Chaque sonate a ainsi un caractère très particulier et l'on comprend pourquoi Mozart a composé certains mouvements dans une tonalité donnée. Ainsi, le fa mineur de l'*Adagio* de la Sonate K 280 acquiert ici un ton empreint d'une grande affliction, et pas seulement mélancolique. Et après l'incise initiale, quand on passe à la section en la bémol majeur, celle-ci exprime une sensation précaire et illusoire, en suggérant l'idée d'un bonheur imaginé et bien éloigné de la réalité.

Dans les transitions d'une tonalité à l'autre, que celles-ci se produisent brusquement ou graduellement, le déplacement d'un lieu harmonique - et émotif - à l'autre est perçu ainsi de manière beaucoup plus frappante. Les harmonies dissonantes sont plus stridentes et « douloureuses », car elles accentuent la puissance dramatique et visionnaire qui est déjà présente dans ces premières sonates et qui en font des compositions pleines de force et d'une grande modernité presque deux cent cinquante ans après leur création.

Roberto Prosseda
Traduction : Jérôme Nicolas

MOZART: PIANO SONATAS 1-6

Zwischen 1774 und 1775 komponierte Mozart im Laufe weniger Monate seine sechs ersten Klaviersonaten. In einem Brief an den Vater schreibt er am 17. Oktober 1777, er habe sie in Konzerten in München und Augsburg sämtlich auswendig aufgeführt. Einen weiteren Hinweis darauf, dass diese Werkgruppe als einheitlicher Zyklus aufzufassen ist, liefert die sicherlich nicht zufällige Reihenfolge der Tonarten: C-Dur, F-Dur, B-Dur, Es-Dur, G-Dur, D-Dur.

Schon in diesen frühen Sonaten wird offensichtlich, wie Mozarts musiktheatralische Erfahrung auch im Bereich der Klaviermusik seine Kreativität beeinflusst und ihm eine unvergleichliche klangfarbliche und dramatische Vorstellungskraft erlaubt: nicht zufällig vollendete er im gleichen Zeitraum die komische Oper „La finta giardiniera“ KV 196. Charakteristisch für alle sechs Sonaten ist das ständige Nebeneinander von Drama und Spiel, von Ernst und Humor in plötzlichem Stimmungswechsel.

Die Sonate KV 279 ist noch barocken Stilelementen verpflichtet, die sich in

der ersten Themengruppe und der häufigen unveränderten Wiederholung von Motiven bemerkbar machen. Allerdings schafft der Komponist durch die Einschaltung weit persönlicherer Episoden immer wieder ironische Distanz zu den soeben zitierten Konventionen.

Der mittlere Satz ist ein ruhiges *Andante* in F-Dur von nächtlichem Charakter, das aber von Momenten plötzlichen Aufloderns und melodischen Sprüngen, wie dem im Laufe des Stücks mehrmals vorkommenden aufsteigenden Septimsprung C-B, durchkreuzt ist.

Wiederholte Dissonanzen bereichern die narrative Spannung, die in der Durchführung ihren Höhepunkt erreicht.

Im dritten, ebenfalls als Sonatensatz angelegten Satz gibt es häufige Anspielungen auf die Sonaten von Haydn, erkennbar an der beharrlichen Verwendung von Staccato-Tonwiederholungen und plötzlichen Unterbrechungen.

Die Sonate KV 280 ist schon vom Incipit an durch stetige Kontraste gekennzeichnet: es beginnt mit rhythmisch wiederholten Akkorden, ändert jedoch bereits im dritten Takt den Tonfall, indem es zu einer chromatisch absteigenden

Linie und einem regelmäßigen Rhythmus von Achtelnoten in der linken Hand übergeht. Das zweite Thema gründet ebenfalls auf der Gegenüberstellung von zwei Elementen: drei staccato-Oktaven im Forte werden durch schnelle piano-Sechzehntelquartolen abgelöst, und auf diesem Material beruht die ganze Durchführung.

Der zweite Satz ist ein ergreifendes *Adagio* in f-Moll. Schon vom ersten Takt an sind Halbtonintervalle in Fülle vorhanden, die sich sogleich in allen Stimmen wiederholen und ein Gefühl des Leidens und der Entmutigung ausdrücken. Überraschend sorgt aber Takt 9 für einen gründlichen Stimmungswechsel: die Melodie wird entspannter, ist allerdings häufig durch Pausen unterbrochen, die dem Satz einen eigentümlichen Sinn von Zerbrechlichkeit verleihen.

Der letzte *Presto*-Satz kehrt nochmals zu spielerischen Atmosphären haydnischen Geschmacks zurück und entwickelt sich durch die Interaktion gegensätzlicher Elemente.

Die Sonate KV 281 weist eine größere Vielfalt von Nuancen auf. Das eröffnende Thema entfaltet in stringenter Abfolge unterschiedliche rhythmische Muster

(Triller, Triolen, Quartolen), die sogleich von schroffen Akkorden unterbrochen werden. Wie auf Zehenspitzen beginnt das zweite Thema mit einer sechsfachen Wiederholung des Tons C, wobei es einen scherzhaften, beinahe koketten Charakter annimmt.

Das darauffolgende verzauberte *Andante amoroso* vereint Empfindsamkeit und Zärtlichkeit mit einem intensivem, doch schwebenden Lyrismus.

Der letzte Satz ist ein brillantes *Rondo* virtuoser Prägung, in dem Mozart auf die Dialektik von solo und *tutti* anspielt und, genau wie in einem Konzert für Klavier und Orchester, kurze improvisierende Kadenzen einfügt.

Den Anfang der Sonate KV 282 bildet nicht wie gewohnt ein *Allegro*, sondern ein *Adagio*, wengleich in Sonatenform. Der Ton ist meditativ und wir werden mehrfach auf Motive aus den früheren Sonaten verwiesen: das Profil des ersten Themas ähnelt sehr dem *Adagio* aus KV 280, wobei die entspanntere Atmosphäre zugleich an das *Andante amoroso* aus KV 281 gemahnt. In der kurzen Durchführung wird die Spannung durch Häufung harter Dissonanzen auf ein erschütterndes Niveau gesteigert. Die Reprise geht

unkonventionellerweise direkt vom zweiten Thema aus, das erste Thema taucht jedoch unerwartet in der kurzen, verzauberten Coda wieder auf.

Der zweite Satz besteht aus zwei Menuetten gegensätzlichen Tonfalls, das Erste scherzhaft und rhythmisch markant, das Zweite entspannt. Beide sind mit humoristischen Einfällen wie unerwartet lauten Akkorden, dynamischen Unebenheiten und plötzlichen Unterbrechungen übersät.

Die Sonate schließt mit einem kurzen *Allegro* in Sonatenform von eindeutig virtuosem und spielerischem Charakter.

Die Sonate KV 283 besitzt im Vergleich zu ihren Vorgängerinnen eine ganz andere Färbung. Dies ist unter anderem der Auswahl der Tonart G-Dur zu verdanken, die bei ungleichschwebender Stimmung des Instruments besonders warm und sonnig klingt. Der erste Satz spielt mit der Doppeldeutigkeit der Taktart: die Partitur ist im Dreivierteltakt geschrieben, deutet aber hin und wieder einen Sechsstelakt an. Der ausgiebige Gebrauch von Gegenakzenten und dynamischen Schwankungen sorgt dafür, die musikalische Spannung zu erhöhen und manchmal auch eine humoristische

Wirkung zu erzielen. In der gerafften Durchführung kommen zwar die beiden Themen nicht vor, es sind aber "Echos" davon in den rhythmischen Zellen und der Artikulation zu vernehmen.

Der zweite Satz ist beispielhaft für die Miniaturisierung des Dramas; hier gelingt es Mozart, in nur drei Partiturbblätter eine kleine Opernszene zu bannen. Das erste Thema, deutlich belcantistischer Prägung, beginnt sanft mit einem vierfach wiederholten C, um dann, auch dank der Ornamentierungen, eine größere melodische Spannweite zu erreichen. Das eigentliche Drama entwickelt sich aber in der knappen Durchführung, wo das gleiche Thema nun in d-Moll auftaucht und wie verloren und verängstigt klingt. Plötzliche harmonische Verzögerungen mit unterbrochenen Kadenz erhöhen unvermittelt die Spannung. Ebenso verblüffend wirkt die Reprise, die nicht mittels komplexer Modulationen, sondern einer „bloßen“ aufsteigenden chromatischen Tonfolge erreicht wird, die in diesem Zusammenhang unglaublich poetisch und natürlich klingt.

Der letzte Satz ist ein funkelndes *Presto* mit plötzlichen Tempoänderungen, welches für den Ausführenden

bemerkenswerte virtuose Schwierigkeiten bereithält.

Die Sonate KV 284 ist nach ihrem Auftraggeber, dem dilettierenden Fagottisten und Pianisten Baron Thaddäus Wolfgang Freiherr von Dürnitz, als "*Dürnitz-Sonate*" bekannt geworden. Sie enthält jedoch technische Schwierigkeiten, die ausschließlich von professionellen Pianisten zu bewältigen sind. Anders als in den vorangehenden Werken der Gruppe, in denen eine schnelle Abwechslung knapper Motive vorherrschte, entfaltet sich hier der musikalische Diskurs in langen Bögen. Aus diesem Grund ist die *Dürnitz* zusammen mit den beiden Moll-Sonaten KV 310 und KV 457 zweifellos die am stärksten auf Beethoven vorausweisende Sonate Mozarts. Die eindeutig orchestrale Konzeption des ersten Satzes entwickelte Mozart erst stufenweise, wie das Fragment der Erstfassung bezeugt, das auf diesem Album gleich nach der Sonate zu hören ist. Beim Vergleich der beiden Versionen fällt in der früheren ein karger, mehr aufs Wesentliche beschränkter Stil auf; erst in der Endfassung hat Mozart beschlossen, die Tonfarbe durch Oktavverdoppelungen

und Tremoli zu verdichten, die den Klang von Blechbläsern und Streichern evozieren. Der rhythmische Duktus entwickelt sich ab Takt 4 zu einer stetigen Achtelbewegung, die dem Diskurs einen besonderen Antrieb verleiht.

Der zweite Satz ist überraschenderweise nicht meditativen Charakters, sondern besteht aus einem *Rondeau en Polonoise* voller *galantéries*. Die dynamischen Angaben sind sehr gründlich und gestatten es, jede Wiederholung des Anfangsthemas in immer verzierterer Form individuell zu gestalten.

Der dritte Satz, der mehr als 15 Minuten dauert, ist das wahre Herz der Sonate. Es handelt sich um ein Thema mit zwölf Variationen, in denen Mozart stets die Schreibart und das emotionale Milieu abändert. Hinter scheinbarer Einfachheit verbirgt das Thema einige kompositorische Feinheiten. Die Struktur ist nämlich unsymmetrisch, mit zwei aus jeweils 8 und 9 Takten bestehenden Teilen. Der „überzählige“ Takt im zweiten Teil besteht fast ausschließlich aus einer Pause, auf die das eröffnende Incipit folgt. Dadurch wird es in jeder Variation besonders spannend, nachzuvollziehen, welche Lösung Mozart jeweils gefunden

hat, um den überschüssigen Takt zu „füllen“. Besonders ergreifend ist die langsame Variation, Adagio. In der ersten Druckausgabe (Torricella, Wien, 1784) ist sie mit einer Fülle von Verzierungen versehen, die in dieser Einspielung sämtlich angewandt wurden; sie geben uns eine Vorstellung davon, wie raffiniert und originell der Pianist Mozart den Ausdruck zu variieren wusste.

•••

Ist eine Neueinspielung von Mozarts Klaviersonaten wirklich noch nötig? Ist es *immer noch* möglich, über diese Werke etwas Neues auszusagen, indem man gleichzeitig der Partitur und den Angaben des Autors treu bleibt? Würde Mozart, wenn er heute ins Leben zurückkehrte, seine Sonaten lieber auf Hammerflügeln seiner Epoche oder auf modernen Klavieren spielen?

Dies sind Fragen, auf die es keine eindeutige Antwort gibt, über die ich aber viel nachgedacht habe, indem ich unter anderem von der Verfügbarkeit der überlieferten Quellen und vieler neuerer philologischer Studien profitierte. In dem oben angeführten Brief an seinen Vater vom 17. Oktober 1777 drückt Mozart seine Begeisterung über einen neuen

Stein-Flügel aus, den er ausprobiert hatte und der mit einem rudimentären System ausgerüstet war, welches (dem rechten Pedal der modernen Instrumente entsprechend) gestattete, die Dämpfer zu betätigen: „[Die Sonate] ex D kommt auf die Pianoforte vom stein unvergleichlich heraus. die *Machine* wo man mit dem knie drückt, ist auch bey ihm besser gemacht, als bey den andern. ich darf es kaum anrühren, so geht es schon; und so bald man das knie nur ein wenig wegstut, so hört man nicht den mindesten nachklang.“ Hieran ist zu sehen, mit welcher Neugierde Mozart auf der Suche nach einer breiteren Ausdruckspalette mit den Neuerungen im Bereich des Instrumentenbaus experimentierte.

Die Manuskripte der sechs ersten Sonaten werden derzeit in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau aufbewahrt, und es gibt mehrere kritische Ausgaben, die das Manuskript der ersten Druckausgabe gegenüberstellen. Beim Begutachten der Partituren frappiert die große Anzahl von originalen Artikulationszeichen, die in solcher Fülle in den späteren Sonaten nicht zu finden sind. Ich habe demnach versucht, die ursprünglichen Ligaturen und Dynamikangaben genau zu befolgen,

auch in den Fällen, wo die Tradition uns an weichere Klänge und abgerundeterere Konturen gewöhnt hat. Gerade die Ligaturen und die verschiedenen Arten von Staccato gestatten es, darauf zu schließen, wie Mozart sich die „Aussprache“ einer musikalischen Phrase vorstellte. Auch die hier scheinbar auf *forte* und *piano* (nur selten *crescendo* und *decrescendo*, noch seltener *pianissimo*) beschränkten Angaben zur Dynamik erschließen eine Poetik, in welcher Kontraste grundlegend zur Bereicherung des Ausdrucksspektrums beitragen.

Um diesen Intentionen am besten gerecht zu werden, brauchte ich ein besonders sensibles Instrument, das sich in klanglicher Hinsicht von dem etwas künstlichen Schliff eines modernen Flügels entfernte.

Ich habe also erwogen, die Sonaten auf Hammerflügeln aus Mozarts Zeit einzuspielen und mehrere sowohl historische Instrumente als auch moderne Kopien erprobt. Die Praxis auf den Originalinstrumenten ist für mich sehr wichtig gewesen: sie ließ mich Klänge und Ausdrucksweisen entdecken, durch die ich mich tiefer in Mozarts Welt vertiefen und meine

klangliche Erfindungsgabe bereichern konnte. Allerdings musste ich zugeben, dass das moderne Klavier nach wie vor meine eigentliche „Muttersprache“ bleibt, der ich mich seit fast 40 Jahren bediene und in welcher ich eine größere Vielfalt von musikalischen Absichten unmittelbar auszudrücken imstande bin.

So fasste ich den Entschluss, einen 2015 erbauten Konzertflügel der Firma Fazioli zu verwenden, den mir Ing. Paolo Fazioli großzügigerweise in der *Fazioli Concert Hall* in Sacile zur Verfügung stellte.

Die extrem raffinierte Mechanik dieses Instruments und die Reaktivität des Resonanzbodens auf Differenzierungen des Anschlags erlauben es, die Klangfarbe subtil zu nuancieren und die unterschiedlichen Artikulationsarten klar wiederzugeben. Auch im Laufe von extrem schnellen Tonfolgen wie Trillern oder Doppelschlägen ist es möglich, auf mikrodynamisch differenzierte Weise zu spielen und die ursprüngliche Angabe von *Forte-Piano*, d.h. das plötzliche Abfallen der Lautstärke innerhalb eines ausgehaltenen Tones, zu verwirklichen. Meine Absicht, die klangliche Transparenz des Fortepiano

wiederzugeben, bewog mich dazu, das Dämpferpedal nur minimal zu verwenden und an den seltenen Stellen, wo Mozart ein *pianissimo* vorschreibt, eine an absolute Stille grenzende Klangintensität anzustreben.

Das eigentümliche Timbre, das für Aufnahmen auf historischen Klavieren charakteristisch ist, rührt auch daher, dass eine historische, nicht gleichstufige Stimmung verwendet wird. Einer Anregung meiner Freunde Jan Willem de Vriend und Stuart Isacoff folgend, denen ich sehr dankbar für ihre wertvollen Vorschläge bin, schlug ich Fazioli vor, dem Flügel keine gleichstufige, sondern die auf heutigen Klavieren höchst ungebräuchliche, aber zur Entstehungszeit dieser Sonaten weit verbreitete "Vallotti"-Stimmung zu geben. Der Unterschied zur gewöhnlichen modernen, gleichschwebenden Temperatur macht sich dadurch bemerkbar, dass jede Tonart eine individuelle Färbung (wieder-) erhält, da die Oktave in zwölf nicht gleiche Halbtonschritte unterteilt ist. Dies trägt dazu bei, jeder Sonate einen eigentümlichen Charakter zu verleihen und uns klarzumachen, warum

Mozart einen bestimmten Satz in einer bestimmten Tonart „sich abspielen“ lässt. So wirkt beispielsweise das f-Moll Adagio der Sonate KV 280 nicht nur allgemein melancholisch, sondern ausgesprochen bestürzt, während der kurz nach dem Anfangsmotiv eintretende Abschnitt in As-Dur eher prekär und illusorisch klingt und die Idee eines bloß eingebildeten, realitätsfernen Glücks nahelegt.

So empfinden wir die plötzlichen oder allmählichen Übergänge von einer Tonart zur anderen auf viel klarere, ansprechendere Weise als Wandel von einem harmonischen (und seelischen) Standpunkt zum anderen. Die dissonanten Harmonien klingen schriller und "schmerzhafter"; sie betonen die dramatische und visionäre Kraft, die schon diesen frühen Sonaten innewohnt und ihre nach fast 250 Jahren noch unverminderte Kraft und Modernität ausmacht.

Roberto Prosseda

Übersetzung: Peter Dimpflmeier

MOZART: PIANO SONATAS 1-6

Las primeras seis Sonatas para piano de Mozart fueron compuestas a lo largo de unos pocos meses, entre 1774 y 1775. En una carta a su padre fechada el 17 de octubre de 1777, Mozart escribe de haberlas tocado todas en un concierto en Munich y otro en Augsburg, las seis de memoria. Por lo tanto, queda patente el concepto unitario de este ciclo, que destaca también por la sucesión para nada casual de las tonalidades, es decir do mayor, fa mayor, si bemol mayor, mi bemol mayor, sol mayor y re mayor.

Se nota ya a partir de estas primeras Sonatas como la experiencia en el ámbito del teatro musical consiga influenciar la inspiración pianística de Mozart, gracias a una imaginación timbrica y dramática sin parangón; no es por casualidad si en el mismo periodo Mozart completase la ópera bufa "La finta giardiniera" K. 196. Todas las seis Sonatas se caracterizan por la coexistencia de drama y jocosidad, entre seriedad e ingenio, gracias a repentinos cambios de humor.

La Sonata K. 279 está todavía anclada al estilo barroco, por cierto ya evidente en el primer grupo temático

y en las frecuentes repeticiones de los mismos motivos. Por otro lado, Mozart parece tomar distancia de las partes más convencionales, por eso alternando momentos más bien personales, que parecen ironizar sobre las ya mencionadas convenciones.

El movimiento central es un plácido *Andante* en fa mayor de carácter nocturno, pero cargado de repentinas iluminaciones y saltos melódicos, como por ejemplo lo de séptima ascendente, desde el Do hasta el Si bemol agudo, repetido varias veces al interior de la pieza. Las repetidas disonancias enriquecen la tensión narrativa, que llega a su cumbre en la sección de desarrollo central.

En el tercer movimiento, también en forma sonata, aparecen frecuentes referencias a las Sonatas de Haydn, reconocibles por cierto gracias al exasperado uso de notas repetidas y a las repentinas interrupciones.

La Sonata K. 280 se basa fundamentalmente sobre continuos contrastes, empezando ya desde su comienzo. Éste presenta un ataque rítmico con acordes repetidos, pero ya al tercer compás cambia la atmósfera,

gracias a una línea descendiente y a un ritmo regular de corcheas a la mano izquierda. También el segundo tema se basa en la oposición de dos elementos, es decir tres octavas *staccate* en *forte*, seguidas por dos rápidas cuartillas de semicorcheas en *piano*, material sobre el cual está fundamentado todo el desarrollo.

El segundo movimiento es un conmovedor *Adagio* en fa menor. Ya desde el primer compás abundan los intervalos de semitono los cuales, reiterados a través de todas las líneas melódicas, expresan un sentido de sufrido desaliento. Es suficiente, pues, un inesperado “cambio de escena” y gracias a eso al compás 9 se pasa completamente página: la melodía es más distendida, si bien esté interrumpida por continuas pausas, que donan a la frase un peculiar sentido de fragilidad.

En el último movimiento *Presto* se vuelve a unas atmósferas jocosas y escurridizas, éstas también de ascendencia haydniana, que se desarrollan a través de la yuxtaposición de elementos de carácter contradictorio.

La Sonata K. 281 presenta una mayor variedad de inflexiones. El tema inicial

despliega distintos patrones rítmicos (trinos, tresillos, cuartillas) en apremiante sucesión, repentinamente interrumpidos por bruscos acordes. El segundo tema empieza de puntillas, con seis Do repetidos, tomando un aire jocosos, casi coqueto.

Sigue un mágico *Andante amoroso*, que funde delicadez y ternura en un intenso lirismo, que pero queda cómo suspendido.

El último movimiento es un brillante *Rondò* de cuño muy virtuoso, en el cual Mozart hace referencia a la dialéctica entre “solo” y “tutti” y, cómo suele ocurrir en un concierto para piano y orquesta, aquí también se encuentran pequeñas cadencias de carácter casi improvisado.

La Sonata K. 282 no empieza con el habitual *Allegro*, si bien con un *Adagio*, éste también estructurado en forma-sonata. La tinta general es meditativa y podemos encontrar distintas citas que hacen referencia a las sonatas anteriores: el perfil del primer tema es muy similar al motivo del *Adagio* de la Sonata K. 280, si bien aquí la atmósfera sea más serena, acercándose así a la del *Andante amoroso* de la K. 281. En el breve desarrollo central, la tensión

alcanza un nivel atormentador gracias a la reiteración de ásperas disonancias. La repetición se desarrolla de manera no convencional, empezando directamente por el segundo tema, si bien el primer tema reaparezca inesperadamente a lo largo de la breve y encantada “Coda”.

El segundo movimiento está constituido por dos *Minuetti* de tono contradictorio entre sí, juguetón y rítmico el primero, más distendido el segundo, si bien los dos estén diseminados de ocurrencias humorísticas, gracias a los acordes repentinamente en fuerte, a los sobresaltos dinámicos y a las repentinas interrupciones.

La Sonata se acaba con un breve *Allegro* en forma sonata de marcado virtuosismo y con un carácter jocosos.

La Sonata K. 283 posee una tinta totalmente distinta de la de las obras anteriores, debido también a la elección de la tonalidad de sol mayor, que con una afinación no temperada suena particularmente “caliente” y solar. El primer movimiento está basado sobre una ambigüedad de ritmo: si bien la partitura esté escrita en 3/4, en distintos puntos la escritura hace referencia a la subdivisión del compás en 6/8. Dicha escritura utiliza

en gran medida saltos dinámicos con los acentos puestos en los tiempos débiles para subir la tensión musical y, en casos puntuales, sacar un efecto humorístico. En el sintético desarrollo no encontramos ninguno de los dos temas, pero de ambos podemos reconocer como unos ecos, sobre todo en los incisos rítmicos y en las articulaciones.

El segundo movimiento se puede definir ejemplar con respeto a la miniaturización del drama. En tan sólo tres páginas, pues, Mozart es capaz de dibujar una pequeña escena de ópera. El primer tema, de cuño netamente *belcantista*, empieza dulcemente con cuatro Do repetidos, para encontrar luego mayor amplitud melódica gracias también a las ornamentaciones. Pero es en el breve desarrollo que podemos asistir al drama, ya que el mismo tema, ahora, aparece en re menor y suena como si fuese temeroso y perdido. Las repentinas suspensiones armónicas, con sus cadencias interrumpidas, crean un temporáneo aumento de la tensión. Igualmente desestabilizante es la repetición, alcanzada a través de una sencilla escala cromática ascendiente, que en este contexto suena

increíblemente poética y natural.

El último movimiento es un *Presto* de notable dificultad virtuosística, construido sobre rápidos sobresaltos y repentinos cambios de ritmo.

La Sonata K. 284 se suele conocer como “Dürnitz-Sonate”, ya que fue un encargo a Mozart del Barón Thaddäus Wolfgang Freiherr con Dürnitz, un aficionado que tocaba el fagot y el piano. La dificultad de la escritura, de todas formas, parece dirigirse sobre todo a los pianistas profesionales. El discurso musical parece desarrollarse a través de largas arcadas mientras que las anteriores Sonatas procedían por breves motivos alternados. Por eso, la Dürnitz es - entre las Sonatas de Mozart - sin lugar a duda la que más anticipa el estilo beethoveniano, junto con las dos Sonatas en tonalidad menor, es decir las K. 310 y 457. El primer movimiento denota una instrumentación de clara concepción orquestal, que Mozart va desarrollando poco a poco, como enseñaba el fragmento de la primera versión de dicha Sonata, aquí grabado al final de la misma. Comparando las dos versiones se puede poner de manifiesto como la escritura fuese en origen más delgada y esencial,

ya que sólo en la versión definitiva Mozart estimó oportuno espesar la sonoridad con un mayor uso de redobles en octavas y trémolos, que indican respectivamente los metales y las cuerdas. La conducción rítmica, empezando desde el compás 4, se desarrolla a través de un movimiento continuo de corcheas en “ribattuto”, que le dan peculiar propulsión al discurso.

El segundo movimiento no tiene el carácter meditativo que cabría esperar, si bien consiste en un *Rondeau* en *Polonaise* lleno de *galanterías*. Las indicaciones dinámicas son muy minuciosas y permiten de diversificar cada repetición del tema inicial, que vuelve a aparecer de una forma cada vez más ornamentada.

El tercer movimiento, que tiene una duración de más de quince minutos, encarna el auténtico corazón de la Sonata. Se trata de un *Tema con dodici Variazioni*, en el cual Mozart varía continuamente la escritura y la ambientación emotiva. El tema esconde, detrás de una aparente sencillez, distintas finuras de composición. Efectivamente, la estructura es asimétrica, con dos secciones de 8 y 9 compases respectivamente. El compás añadido de la segunda parte está compuesto casi integralmente por una

pausa, a la cual sigue el motivo inicial. Eso hace todavía cada variación más cautivadora, ya que Mozart encuentra por cada una de ellas una solución siempre distinta para “rellenar” el compás añadido. Particularmente conmovedor resulta la variación lenta, *Adagio*. En la primera edición impresa (Torricella, Viena, 1784) dicha variación se publicó con gran riqueza de ornamentaciones, aquí ejecutadas integralmente, que nos dan una idea de la finura y de la originalidad con la cual Mozart sabía variar la expresión al piano.

•••

¿Hacia verdaderamente falta una nueva, enésima grabación de las Sonatas de Mozart? ¿Sigue siendo posible decir algo nuevo tocando dichas composiciones, respetando escrupulosamente la partitura y las indicaciones de su autor?

Si Mozart volviera a vivir, ¿le gustaría más ejecutar sus Sonatas con un pianoforte de su época o con un piano moderno?

Éstas son preguntas a las cuales no es posible contestar de forma unívoca, pero sobre las cuales reflexioné mucho, aprovechando también de

la disponibilidad de las fuentes y de numerosos estudios filológicos recientes. En la ya mencionada carta a su padre, escrita el 17 de octubre de 1777, Mozart declara su entusiasmo a propósito de un nuevo pianoforte Stein, que tuvo la oportunidad de tocar, dotado de un rudimental sistema para accionar los apagadores (correspondiente al pedal derecho de los instrumentos modernos): “La [Sonata] en re mayor tiene un efecto incomparable gracias al pianoforte Stein. El sistema de palancas accionadas con las rodillas es superior a cualquier otro realizado por él o por quien sea. Es suficiente rozarlo y se pone en marcha y en cuanto se suelte ligeramente la rodilla, ya no se oye la más mínima reverberación”. Eso demuestra la curiosidad que Mozart sentía hacia las innovaciones, además de su prontitud en experimentar instrumentos que permitían más variedad expresiva.

Hoy día es posible consultar los manuscritos de las primeras seis Sonatas, guardados en la Biblioteca Jagiellońska de Cracovia, y además hay distintas ediciones críticas que cotejan el manuscrito con las primeras ediciones publicadas. Observando detenidamente

las partituras, lo que llama la atención es la gran cantidad de anotaciones originales concernientes a la articulación, que no volveremos a encontrar con tanta frecuencia en las sonatas posteriores. Por lo tanto, mi intención fue la de poner el máximo cuidado en ejecutar atentamente las ligaduras y las dinámicas originales, también en los casos en los cuales la tradición nos ha acostumbrado a una sonoridad más suave, con los contornos más ablandados. Justo gracias a las ligaduras y a los distintos tipos de “staccato” (cuñas cerradas o puntos) se puede deducir el tipo de “pronunciación” de una frase musical, así como Mozart lo había imaginado. También los signos dinámicos, aquí aparentemente limitados a *forte* y *piano* (solo de vez en cuando se encuentran *crescendo* y *decrescendo*, aún más raros los *pianissimo*) revelan un mundo poético en el cual los contrastes son fundamentales para la definición de una adecuada variedad expresiva.

Para recrear de la mejor manera estas intenciones, me hacía falta un instrumento particularmente sensible y cuya sonoridad fuese distinta del habitual sonido “patinado” del piano moderno. Por lo tanto, estuve valorando la opción

de grabar las Sonatas con pianofortes de la época de Mozart, probando distintos instrumentos históricos, así como algunas copias más recientes. Practicar con el pianoforte fue para mí de gran importancia: tuve la ocasión de descubrir sonoridades y mundos expresivos que me permitieron penetrar más a fondo en el mundo mozartiano y así enriquecer mi imaginación tímbrica. Sin embargo, tuve que tomar nota que mi “lengua madre” es sin lugar a duda el piano moderno, instrumento que toco desde hace casi 40 años y con el cual consigo expresar inmediatamente la mayor variedad de mis intenciones musicales.

Entonces, pues, decidí utilizar un piano gran cola Fazioli, construido en 2015, puesto a mi disposición con mucha generosidad de parte del ingeniero Paolo Fazioli en la Fazioli Concert Hall de Sacile (Italia). La técnica extremadamente refinada de este instrumento y la sensibilidad de la tabla armónica, particularmente reactiva a las diferencias de toque, permiten sacar muchos matices de color, devolviendo con claridad las distintas articulaciones. Además, es posible jugar con las microdinámicas también en ámbitos

de gran rapidez, como por ejemplo al interior de trinos o grupetos, realizando así de forma eficaz todas las indicaciones originales de “*Piano-Forte*”, es decir un repentino salto dinámico al interior de una nota ligada. La idea de recrear la transparencia de la sonoridad del pianoforte me llevó a reducir al mínimo el uso del pedal de resonancia, para buscar una sonoridad cercana al silencio en los raros casos en los cuales Mozart pone “*pianissimo*”.

El color peculiar de las grabaciones con el pianoforte se lo proporciona también la afinación histórica, que no utiliza el sistema temperado. Escuchando el consejo de mis amigos Jan Willem de Vriend y Stuart Isacoff, a los cuales agradezco mucho su precioso asesoramiento, yo propuse a casa Fazioli de afinar el piano según el sistema no temperado llamado “Vallotti”, hoy día del todo inusual en un piano moderno, pero muy difundido en los años a lo largo de los cuales Mozart compuso dichas Sonatas.

La diferencia con la habitual afinación moderna está en el distinto color que adquiere cada tonalidad, y eso gracias a la subdivisión de la octava en semitonos

no iguales entre sí. Entonces, cada sonata posee un carácter distinto y se entiende perfectamente porqué Mozart haya puesto determinados movimientos en determinadas tonalidades. Por ejemplo, el fa menor del *Adagio* de la Sonata K. 280 adquiere aquí un tono del todo desesperado, no simplemente melancólico. Así que cuando, después del motivo inicial se pasa a la sección en la bemol mayor, ésta suena de una manera más bien precaria, ilusoria, sugiriendo la idea de una felicidad sólo imaginada, muy lejana de la realidad.

En las transiciones entre una tonalidad y otra, sea que ocurran de forma repentina o de forma más gradual, es así mucho más fácil relevar el desplazamiento desde un lugar armónico (y emotivo) a otro de forma más convincente. Las armonías disonantes suenan más estridentes y dolorosas, poniendo de manifiesto la potencia dramática y visionaria que ya está presente en estas primeras Sonatas, que las hacen, a distancia de casi 250 años, música de gran fuerza y modernidad.

Roberto Prosseda
Traducción: Carmelo Di Gennaro

Recorded at Fazioli Concert Hall, Sacile, November 25-27, 2015, January 25-27, 2016

Piano: Fazioli F278 No. 2473

Piano technicians: Domizio Nardin, Claudio Valent, Job Wijnands

Piano tuning: Vallotti unequal temperament

Sound engineer, editing and mastering: Matteo Costa

Roberto Prosseda wears W-Eye wooden glasses

Special thanks to Paolo Fazioli

FAZIOLI

and Associazione Mozart Italia

Associazione Mozart Italia

www.robtoprosseda.com

 DDD

Universal Music Classics & Jazz, a division of Universal Music Italia srl

www.universalmusic.it/classica

© and © 2016 Universal Music Italia srl

Made in the E.U.

Photos: © Michele Maccarrone

Artwork: Punto e Virgola, Bologna (Italy)

ALSO AVAILABLE ON DECCA



Mendelssohn
Discoveries
Roberto Prosseda
CD 476 3038



Mendelssohn
Rarities
Roberto Prosseda
CD 476 5277



Mendelssohn
Lieder ohne Worte
Roberto Prosseda
2 CD 476 6796



Mendelssohn
Piano Quartets nos. 1 & 3
CD 481 1214



Chopin
Roberto Prosseda
CD 476 6165



Schumann
Fantasia
Roberto Prosseda
CD 476 3962



Mendelssohn
Piano con fuoco
Roberto Prosseda
2 CD 476 5118



Mendelssohn
Da capo al fine
Roberto Prosseda
Variations, Preludes
and Fugues,
Klavierstücke
3 CD 481 1010



Mendelssohn
Complete works
for piano four hands
and for two pianos
Alessandra Ammara
Roberto Prosseda
CD 481 2221



Mendelssohn
Early chamber works
CD 4765190



Liszt
Années de pèlerinage,
Italie
Roberto Prosseda
CD 476 4545



Mendelssohn
Mendelssohn Discoveries
Roberto Prosseda,
Riccardo Chailly,
Gewandhaus Orchestra
CD 478 1525



DECCA

