



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 42721

Rachel Podger *VOLIN*

Christopher Glynn *FORTEPIANO*

MOZART JONES

Violin Sonatas Fragment Completions

WORLD PREMIERES

Rachel Podger

“Rachel Podger, the unsurpassed British glory of the baroque violin,” (The Times) has established herself as a leading interpreter of the Baroque and Classical. She was the first woman to be awarded the prestigious Royal Academy of Music/Kohn Foundation Bach Prize in October 2015, was the Gramophone Artist of the Year in 2018, Ambassador for REMA’s Early Music Day 2020, and is a Patron of the Continuo Foundation. A creative programmer, she is the founder and Artistic Director of Brecon Baroque Festival and her ensemble Brecon Baroque.

As a director and soloist, Rachel has enjoyed countless collaborations including Robert Levin, Jordi Savall, Masaaki Suzuki, Kristian Bezuidenhout, Tapiola Sinfonietta, VOCES8, Robert Hollingworth & I Fagiolini, European Union Baroque Orchestra, English Concert, Orchestra of the Age of Enlightenment, Academy of Ancient Music, Holland Baroque, Tafelmusik (Toronto), and within the USA the Berwick Academy, the Handel and Haydn Society, San Francisco Early Music, Oregon Bach Festival, and Philharmonia Baroque Orchestra.

Rachel has won numerous awards including two Baroque Instrumental Gramophone Awards for *La Stravaganza* (2003) and *Biber Rosary Sonatas* (2016), the Diapason d’Or de l’année in the Baroque Ensemble category for her recording of the Vivaldi’s *La Cetra Concertos* (2012), two BBC Music Magazine awards in the instrumental category for *Guardian Angel* (2014) and the concerto category for the complete Vivaldi *L’Estro Armonico Concertos* (2016).

A dedicated educator, she holds the Micaela Comberti Chair for Baroque Violin (founded in 2008) at the Royal Academy of Music and the Jane Hodge Foundation International Chair in Baroque Violin at the Royal Welsh College of Music and Drama. Rachel has a relationship with The Juilliard School in New York where she visits regularly. Rachel Podger is managed worldwide by Percius. www.percius.co.uk



Rachel Podger and Christopher Glynn

Christopher Glynn

Chris is a Grammy award-winning pianist and accompanist, praised for his 'breath-taking sensitivity' (*Gramophone*), 'irrepressible energy, wit and finesse' (*The Guardian*), 'perfect fusion of voice and piano' (*BBC Music Magazine*) and as 'an inspired programmer' (*The Times*). He is also Artistic Director of the Ryedale Festival (nominated in 2020 for a Royal Philharmonic Society Award), where he programmes around sixty events each year in beautiful and historic venues across North Yorkshire.

4

He has performed in recital with many leading artists, including Sir Thomas Allen, John Mark Ainsley, Benjamin Appl, Mary Bevan, Sophie Bevan, Julian Bliss, Claire Booth, Ian Bostridge, Adrian Brendel, Susan Bullock, Allan Clayton, Michael Collins, Dame Sarah Connolly, Lucy Crowe, Sophie Daneman, Joshua Ellicott, Bernarda Fink, Matthew Gee, Steven Isserlis, Anthony Rolfe Johnson, Christiane Karg, Jonas Kaufmann, Yvonne Kenny, Dame Felicity Lott, Christopher Maltman, James Newby, Mark Padmore, Ian Partridge, Rowan Pierce, Rachel Podger, Joan Rodgers, Kate Royal, Kathryn Rudge, Nicky Spence, Toby Spence, Bryn Terfel, Sir John Tomlinson, Robin Tritschler, Ailish Tynan, Adam Walker, Roderick Williams, Elizabeth Watts and many others. He has also performed chamber music with ensembles such as the Albion, Brodsky, Elias and Heath Quartets, and works regularly with choirs including *The Sixteen*.

Chris grew up in Leicester and read music at New College, Oxford, before studying piano with John Streets in France and Malcolm Martineau at the Royal Academy of Music, where he now teaches. His many awards include the accompaniment prize in the 2001 Kathleen Ferrier competition, the 2003 Gerald Moore Award and the 2002 Geoffrey Parsons Award. A regular artist at Wigmore Hall, Chris appears in major concert venues and festivals throughout the world, including at the BBC Proms, Carnegie Hall, Edinburgh, Aldeburgh, Cheltenham, Oxford Lieder and Leeds Lieder Festivals, Royal Opera House, Barbican, Southbank Centre, Concertgebouw, Vienna Konzerthaus and as far afield as Japan, China, Brazil, Russia and Sri Lanka. He has made many CD recordings and is regularly heard on BBC Radio 3.

An interest in bringing classical song to a wider audience recently led Chris to commission Jeremy Sams to create new English translations of Schubert's song cycles. These have been performed widely and recorded for Signum Records and future projects will explore songs of Schumann and Wolf's *Italian Songbook*.

Timothy Jones

Timothy Jones is a musician, educator, writer and broadcaster. Since 2013 he has been engaged in a project undertaking detailed analyses of Mozart's late fragments and making multiple completions of some of them. So far this has led to over 80 new completions of some 30 fragments, including the Requiem, concertos for horn, oboe, and violin and piano, a sinfonia concertante for violin, viola and cello, string quintets, quartets and trios, clarinet quintets, piano trios, violin sonatas and keyboard music.

In 2008 he joined the faculty of the Royal Academy of Music in London where he is currently the Deputy Principal and a University of London Professor. He is committed to public engagement and has been a speaker at many events at leading London venues. He is a contributor to the *Proms Plus* talks and *Opera on Three* on BBC Radio 3. In 2016 he made five programmes for the NHK television series *First Class* which broadcasts lectures from the world's leading universities.



Completing Mozart's Fragments for Piano and Violin

6

Sonatas for keyboard and violin run like a thread through Mozart's compositional life. His earliest pieces were published in Paris in 1764 when he was eight years old. His last was completed 24 years later, three years before his death in 1791. As a body of 32 works, they reveal how the concept of the 'accompanied sonata' was transformed in the late Eighteenth Century from keyboard music 'amplified' by a violin into a partnership of musical equals, capable of the greatest chamber music subtleties. Indeed, the violin sonatas Mozart composed between 1778 and 1788 are arguably more varied, formally more experimental, and more striking in character than his piano sonatas of the same period. During the final decade he spent in Vienna (1781–91) when he was at the height of his powers, Mozart also left a number of unfinished works for keyboard and violin. Four of these fragments form the basis of the pieces in this programme.

The completions recorded here have come out of a larger project to reassess the musical significance of Mozart's late instrumental fragments. Over 100 fragments of instrumental music survive from the last decade of Mozart's career. As our understanding of the chronology of these fragments has improved through the pioneering philological work of the late Alan Tyson and Ulrich Konrad, so it has been possible to explore in more detail how the *unfinished* music can add to our understanding of the finished pieces. As part of my analytical investigation, I've attempted to complete the fragments that interest me most in order to test out some critical hypotheses about Mozart's working methods and the evolution of his style.

At the heart, I wanted to see what would happen if I tried to 'perform' the notation in the same way that it seems Mozart did – to write very fast and in a particular hierarchical way; if I paid detailed analytical attention to the immediate stylistic context of each fragment; and, noting that Mozart never repeats himself, if I applied the *principle* of stylistic models, not their *letter*. Of course, I have no idea how Mozart might have worked these fragments into finished pieces. So an important part of the project was to undertake multiple completions of each fragment, not so much to reflect Mozart's superfluity of invention as to recognise the 'openness' of the fragments, test contrasting hypotheses

about the material and then seeing where different assumptions might take the music over the course of the entire movement. My completions inevitably disfigure Mozart's music; but I have never had a problem hearing performers' own improvised or composed cadenzas in Mozart's concertos, and my task here was just one step further. I hope these sonata movements might be found diverting as a piece of criticism, if nothing else.

As soon as he arrived in Vienna on 16 March 1781 Mozart had need to compose new violin sonatas. In a letter to his father on 8 April he reported a concert at which three new compositions were performed, including 'a sonata with violin accompaniment for myself, which I composed last night between 11 and 12 – but, in order to get it finished, I only wrote out the [violin] part for Brunetti and kept my own part in my head'. This last-minute piece was not Mozart's first attempt to write a sonata for the occasion. There is a 65-bar fragment of a Sonata in B flat dated 24 March 1781. After a gentle opening theme the music becomes extravagantly virtuosic, evidently to impress potential new Viennese patrons. Why did Mozart not finish the movement? Perhaps he felt that the music lacked decorum, or that the opening theme did not sit easily with the rest of the exposition.

On the same day that he dated the fragment, Mozart wrote his father a long letter full of court intrigue and boasting about his busy social life. It is tempting to speculate that the fragment simply fell victim to the social whirl of the capital over the next fortnight: it was not the sort of piece that could have been reheated at the eleventh hour. In the two completions on this recording I have tried different approaches to impressing those Viennese patrons. Completion 2 goes for broke with the virtuosity, busyness and clatter of the fragment. The return of the gentle opening theme is pushed back to the middle of the recapitulation, and a short reflective coda balances the movement's quiet opening. Completion 3 pleads for the attention of those who might have liked more *chiaroscuro* in their comedy. It calms the exposition's helter-skelter with a brief tragic *scena* at the start of the development section; but the fragment's bravura cannot be suppressed for ever, and the end of the development section attempts to emulate its youthful energy.

One of Mozart's most formative experiences around this time was his encounter with music by JS Bach and his sons at the home of Gottfried van Swieten on his regular Sunday afternoon visits. Mozart's initial response was to imitate closely the style of JS Bach in

what were probably private exercises that have survived as fragments. One of the most engaging and peculiar of these is the so-called Fantasia for piano and violin in C minor (Fr 1782l). It gives the opening section of a slow movement in a highly declamatory, improvisatory style, full of chromatic clashes and obsessive gestures that would have been *outré* in Mozart's published music at that time. The extempore quality of the music, with its chain of expressively intense moments, responds to the style of sensibility associated with CPE Bach's music as much as to the keyboard fantasias by his father. Most bizarre is that a style associated with improvised solo performance is reimagined as a duo. CPE Bach's sole Fantasia for keyboard and violin appeared four years later.

The keyboard part of Mozart's 27-bar fragment is notated fully, but only in the last five bars did he add the violin line, largely in an accompanying role. The initial challenge in completing the fragment is to extrapolate the violin part forward to the start of the movement so that it complements the detailed keyboard writing without getting in its way. The second, greater challenge is to imagine where this piece might have gone next. I assume that Mozart would have continued to intensify the harmonic shocks, chromatic clashes, and melancholy tone of the first section. Every one of the twists and turns I have applied to the material can be found elsewhere in his music. The result doesn't sound anything like Mozart from the early 1780s, but then neither does the fragment itself.

Having published six of his sonatas from the early 1780s as Op 2, Mozart completed just three markedly individual violin sonatas in the middle years of the decade. In April 1784 he composed K. 454 in B flat for a public performance by Regina Strinasacchi, hence the work's bold theatricality, symphonic proportions and concerto-like display. K. 481 in E flat (December 1785) and K. 526 in A (August 1787) are connoisseurs' pieces, distinguished by opening movements with scintillating dialogue and strange, experimental slow movements. The A major Sonata fragment Fr 1784b dates from this period. Based on the paper type of the manuscript, Alan Tyson dated it to 1784. But Mozart used the same paper type for a few works in 1787. The manuscript's single leaf fits the bill for the 'missing' quadrant from the same large sheet of paper as three leaves in the holograph of the Horn Concerto K. 447, thought to date from 1787.

This 34-bar fragment might therefore be contemporary with K. 454 – whose bold style

its opening shares – or with K. 526 – whose key, together with some textural and harmonic subtleties, it shares. The end of the fragment strongly echoes a passage from the opening movement of the Piano Concerto K. 503, which Mozart began in 1784 but finished in December 1786. My completions take as their starting points those alternative dates. In Completion 4 I have tried to evoke the extrovert style of K. 454 and the piano concertos from 1784. In contrast, Completion 1 draws on the ‘connoisseur’ aspects of K. 526 and other pieces from 1787, with a wider tonal range, more flexible phrase lengths, and a more intimate conversational style.

Mozart’s last Violin Sonata, K. 547 completed on 10 July 1788, marks a new turn: he called it ‘A little piano Sonata – for beginners with a violin’. But his final word in the genre is a fragment that Tyson dated to the end of 1789 or later: the same period as Mozart’s final chamber music projects the ‘Prussian’ Quartets and the last two String Quintets. This 31-bar opening of a Sonata Allegro in G (Fr 1789f) hints at the increasingly personal, texturally transparent and somewhat pared down style of Mozart’s last two years. After the first eight bars the fragment consists of just the melodic line in the violin or piano, with sparse hints of accompaniment figuration. It is remarkable how much Mozart accomplishes with so little. Each gesture is so finely etched and economical that the music engages a broad range of topics and styles: mechanical music box, Papageno-like naïve comedy, impassioned aria, serene hymn, and concerto virtuosity. Yet its flow is unruffled with a consistently even tone. My two completions take contrasting approaches to this stylistic paradox. Completion 1 aims to continue the fluency of the opening. Taking my cue from the ‘beginners’ sonatas K. 545 and K. 547, I have tried to keep the audible thread of the musical argument as transparent as possible. Completion 2 takes a more dramatic approach to the fragment’s topical variety. Its second subject borrows from the concert aria *Ch’io mi scordi di te* K. 505, because of the motivic similarity with the start of the fragment; and its development section applies harmonic principles found in late works, including the Piano Concerto K. 595 and the String Quartet K. 590. This fragment haunts me. How dearly I wish Mozart had brought the G major Sonata to fruition.



Recording session

Vervollständigungen von Mozarts Fragmenten für Klavier und Violine

Sonaten für Klavier und Violine ziehen sich wie ein roter Faden durch Mozarts gesamtes Schaffen. Die frühesten wurden 1764 in Paris veröffentlicht, damals war er acht Jahre alt. Die letzte Sonate vollendete er 24 Jahre später, drei Jahre vor seinem Tod 1791. Die insgesamt 32 Werke zeigen, wie sich aus dem Konzept der begleiteten Klaviersonate im späten 18. Jahrhundert eine zu den größten kammermusikalischen Feinheiten fähige Partnerschaft musikalisch Ebenbürtiger entwickelte. Tatsächlich sind die Violinsonaten, die Mozart zwischen 1778 und 1788 komponierte, wohl vielfältiger, formal experimenteller und in ihrem Charakter prägnanter als seine Klaviersonaten aus derselben Zeit. In seinem letzten Lebensjahrzehnt (1781–91), das Mozart auf dem Höhepunkt seines Könnens in Wien verbrachte, hinterließ er auch eine Reihe unvollendeter Werke für Klavier und Violine. Vier von ihnen bilden den Ausgangspunkt der vorliegenden Aufnahme.

Meine Vervollständigungen sind aus einem größeren Projekt zur Neubewertung der musikalischen Bedeutung von Mozarts späten Instrumentalfragmenten hervorgegangen. Über 100 solcher Fragmente sind aus der letzten Dekade von Mozarts Schaffen erhalten geblieben. Da sich unser Einblick in die Chronologie dieser Fragmente dank der bahnbrechenden philologischen Studien von Alan Tyson und Ulrich Konrad wesentlich verbessert hat, konnte eingehender erforscht werden, wie die *unvollendete* Musik zum Verständnis der vollendeten Werke beitragen kann. Im Rahmen meiner eigenen Analysen habe ich versucht, die für mich persönlich interessantesten Fragmente zu vervollständigen, um so einige Hypothesen zu Mozarts Arbeitsweise und der Entwicklung seines Stils kritisch unter die Lupe nehmen zu können.

Im Kern wollte ich wissen, was passieren würde, wenn ich die Notation so „aufführe“, wie Mozart es offenbar tat – flüchtig und in einer bestimmten Hierarchie skizziert; wenn ich den unmittelbaren stilistischen Kontext jedes Fragments genau analysiere; wenn ich, da sich Mozart nie wiederholt, das *Prinzip* seines Stils aufgreife, ohne *wörtlich* zu zitieren. Natürlich habe ich keine Ahnung, wie Mozart seine Fragmente ausgearbeitet hätte. Wichtig bei diesem Projekt war mir daher, jedes Fragment mehrfach zu vervollständigen

– nicht um Mozarts außerordentlichem Erfindungsreichtum nachzueifern, sondern um der „Offenheit“ der Fragmente gerecht zu werden, um gegensätzliche Hypothesen über das Material zu prüfen und herauszufinden, wohin unterschiedliche Annahmen im Verlauf des gesamten Satzes führen könnten. Meine Ergänzungen verunstalten unweigerlich Mozarts Musik; auf der anderen Seite hatte ich nie ein Problem damit, wenn Interpreten eigene Kadenzen zu Mozarts Konzerten improvisierten oder komponierten, und meine Aufgabe ging hier ja lediglich einen Schritt weiter. Betrachten Sie die so entstandenen Sätze als das – hoffentlich unterhaltsame – Ergebnis meiner eigenen kritischen Auseinandersetzung mit dem Werk, mehr nicht.

Unmittelbar nach seiner Ankunft in Wien am 16. März 1781 drängte es Mozart, neue Violinsonaten zu schreiben. In einem Brief an seinen Vater vom 8. April berichtete er von einem Konzert, bei dem drei neue Kompositionen aufgeführt wurden, darunter „eine Sonate mit Accompagnement einer Violine für mich, welche ich gestern Nacht zwischen 11 Uhr bis 12 Uhr komponiert habe, – aber damit ich fertig geworden bin, nur die Accompanement-Stimme [Violine] für Brunetti geschrieben habe, ich aber meine Partie im Kopf behalten habe“. Dieses Last-Minute-Stück war nicht Mozarts erster Versuch, eine Sonate für einen konkreten Anlass zu schreiben. Erhalten geblieben ist auch ein 65-taktiges Fragment einer Sonate in B-Dur vom 24. März 1781. Nach einem zarten Anfangsthema wird die Musik extravagant und virtuos – offenbar, um potenzielle Wiener Mäzene zu beeindrucken. Warum beendete Mozart den Satz nicht? Vielleicht hatte er das Gefühl, dass es der Musik an Schicklichkeit mangelte oder das Anfangsthema nicht gut zum Rest der Exposition passte.

Am Tag, an dem er das Fragment datierte, schrieb Mozart seinem Vater einen langen Brief, gespickt mit Ausführungen über Intrigen am Hof und Prahlereien über sein reges gesellschaftliches Leben. Es ist verlockend zu spekulieren, dass das Fragment in den nächsten vierzehn Tagen schlicht dem gesellschaftlichen Trubel der Hauptstadt zum Opfer fiel: Es war nicht die Art von Stück, das man auf die Schnelle zu Ende bringen konnte. In meinen beiden Ergänzungen habe ich verschiedene Ansätze ausprobiert, die die Wiener Mäzene hätten beeindrucken können. Ergänzung 2 setzt auf die Virtuosität, Geschäftigkeit und Turbulenz des Fragments. Die Rückkehr des zarten Anfangsthemas

verlegte ich auf die Mitte der Reprise, die kurze nachdenkliche Coda spannt den Bogen zur ruhigen Eröffnung des Satzes. Ergänzung 3 soll denjenigen imponieren, die sich mehr Chiaroscuro wünschen. Mit einer kurzen tragischen „Szene“ zu Beginn der Durchführung beruhigt sich die Hektik der Exposition; doch die Bravour und jugendliche Energie des Fragments lässt sich nicht unterdrücken und bricht sich am Ende der Durchführung wieder Bahn.

Eines von Mozarts prägendsten Erlebnissen dieser Zeit war die Begegnung mit der Musik Johann Sebastian Bachs und seiner Söhne im Haus Gottfried van Swietens bei seinen regelmäßigen Besuchen am Sonntagnachmittag. Zunächst imitierte Mozart Bachs Stil sehr sorgfältig in vermutlich privaten Übungen, die als Fragmente erhalten geblieben sind. Eine der einnehmendsten und eigentümlichsten unter ihnen ist die sogenannte *Fantasie für Klavier und Violine in c-Moll* (Fr 1782l). Sie beginnt als langsamer Satz in einem deklamatorischen, improvisatorischen Stil voller Chromatik und obsessiver Gesten, die in Mozarts damals veröffentlichter Musik als überspannt aufgefallen wären. Das Zeitlose, Improvisatorische und Expressive dieser Musik korrespondiert sowohl mit dem empfindsamen Stil C.Ph.E. Bachs als auch mit den Cembalo-Fantasien seines Vaters. Besonders interessant ist, dass Mozart diesen mit improvisiertem Solospiel assoziierten Stil als Duo neu erfindet; C.Ph.E. Bachs einzige Fantasie für Cembalo und Violine erschien erst vier Jahre später.

Der Klavierpart in Mozarts 27-taktigem Fragment ist ausgeschrieben, doch erst in den letzten fünf Takten notierte er die Violinstimme, größtenteils in einer begleitenden Rolle. Die erste Herausforderung bei der Vervollständigung des Fragments bestand darin, den fehlenden Anfang der Violinstimme zu ergänzen, sodass sie den detaillierten Klavierpart komplettiert, ohne ihm in die Quere zu kommen. Die zweite, größere Herausforderung bestand darin, sich vorzustellen, wie dieses Stück weitergegangen sein könnte. Ich vermute, dass Mozart die harmonischen Überraschungen, chromatischen Kollisionen und den melancholischen Ton des Anfangs fortgeführt hätte. Jede einzelne von mir hinzugefügte Wendung findet sich an anderer Stelle in seiner Musik. Das Ergebnis klingt nicht im Geringsten nach dem Mozart der frühen 1780er Jahre – aber das Fragment selbst tut dies auch nicht.

Nachdem er sechs seiner Sonaten aus den frühen 1780er Jahren als op. 2 veröffentlicht hatte, vollendete Mozart in der Mitte des Jahrzehnts drei einzeln stehende Violinsonaten. Im April 1784 komponierte er kv 454 in B-Dur für einen öffentlichen Auftritt von Regina Strinasacchi – daher die kühne Theatralik, die symphonischen Proportionen und die glänzende Wirkung des Werkes. kv 481 in Es-Dur (Dezember 1785) und kv 526 in A-Dur (August 1787) sind Werke für Kenner, die sich durch Eröffnungssätze mit schillernden Dialogen und merkwürdige, experimentelle langsame Sätze auszeichnen. Aus derselben Zeit stammt das A-Dur-Sonatenfragment Fr 1784b. Aufgrund des Papiertyps datierte Alan Tyson es auf 1784. Doch Mozart verwendete dieselbe Art Papier im Jahr 1787, und das einzelne Blatt des Fragments entspricht dem „fehlenden“ Quadranten desselben Bogens Papier wie drei Seiten des Hornkonzerts kv 447, die vermutlich aus dem Jahr 1787 stammen.

Das 34-taktige Fragment könnte daher zeitgleich mit kv 454 entstanden sein – dessen Eröffnung stilistisch ebenso kühn ist – oder mit kv 526, dessen Tonart sowie einige Finessen in der Textur und Harmonik übereinstimmen. Das Ende des Fragments erinnert an eine Passage aus dem Kopfsatz des Klavierkonzerts kv 503, das Mozart 1784 begann, aber erst im Dezember 1786 vollendete. Meine Ergänzungen nehmen diese alternativen Datierungen zum Ausgangspunkt. In Vervollständigung 4 habe ich versucht, den extrovertierten Stil von kv 454 und der Klavierkonzerte von 1784 zu evozieren. Im Gegensatz dazu stützt sich Vervollständigung 1 auf die „Kenner“-Aspekte von kv 526 und anderer Werke aus dem Jahr 1787, mit größeren Tonumfang, flexibleren Phrasenlängen und einem intimeren Gesprächsstil.

Mozarts letzte Violinsonate kv 547, die er am 10. Juli 1788 vollendete, markiert einen weiteren Wendepunkt: Er nannte sie „Eine kleine Klaviersonate für Anfänger, mit einer Violin“. Als Fragment ist jedoch noch ein weiteres Werk dieser Gattung erhalten geblieben. Tyson datierte es auf Ende 1789 oder später, also die Zeit, in die auch Mozarts letzte Kammermusikprojekte, die ‘Preußischen Quartette’ und die letzten beiden Streichquintette, fallen. Der 31-taktige Beginn eines Allegros in G-Dur (Fr 1789f) lässt den zutiefst persönlichen, transparenten und gewissermaßen reduzierten Stil der letzten beiden Jahre Mozarts erkennen. Nach den ersten acht Takten besteht das Fragment nur noch aus einer

Melodielinie in der Geige oder im Klavier, mit spärlich angedeuteten Begleitfiguren. Es ist bemerkenswert, wie viel Mozart mit so wenig erreicht. Jede Geste ist fein gesetzt und sparsam, sodass die Musik ein breites Spektrum an Stilen in sich birgt – von Spieldose über papagenoartig komödiantisch bis hin zu leidenschaftlicher Arie, heiterer Hymne und konzertanter Virtuosität – und gleichzeitig in stetigem Fluss voranschreitet. Meine beiden Ergänzungen greifen dieses stilistische Paradox auf unterschiedliche Weise auf. Vollendung 1 knüpft an den Fluss der Einleitung an, wobei ich in Anlehnung an die „Anfängersonaten“ KV 545 und KV 547 versucht habe, die musikalische Auseinandersetzung so transparent wie möglich zu gestalten. In Vollendung 2 führe ich die thematische Vielfalt des Fragments auf dramatischere Weise fort. Das zweite Thema ist wegen der motivischen Ähnlichkeit des Fragmentanfangs an die Konzertarie *Ch'io mi scordi di te* KV 505 angelehnt, die Durchführung orientiert sich an harmonischen Prinzipien, wie sie in Spätwerken wie dem Klavierkonzert KV 595 und dem Streichquartett KV 590 zu finden sind. Vor allem dieses letzte Fragment lässt mich nicht los. Wie sehr wünschte ich mir, Mozart hätte die G-Dur-Sonate zur Vollendung gebracht ...

15

Timothy Jones

Übersetzung: Anne Habermann

Mozart – Fragments de musique pour piano et violon – Essais d'achèvement

16

Les sonates pour clavier et violon constituent une sorte de fil directeur tout au long de la carrière de compositeur de Mozart. Ses premières pièces ont vu le jour à Paris en 1764. Il avait alors huit ans. Ses dernières ont été achevées 24 ans plus tard, trois ans avant son décès en 1791. Ce corpus de 32 œuvres montre comment s'est transformé le concept de la « sonate accompagnée » à la fin du dix-huitième siècle, allant de la musique pour clavier amplifiée par un violon à un partenariat entre deux musiciens égaux, permettant les plus grandes subtilités sur le plan de la musique de chambre. Les sonates pour violon de Mozart, composées entre 1778 et 1788, sont sans doute plus variées, plus expérimentées sur le plan formel et plus saisissantes au niveau de leur caractère que ses sonates pour piano de la même période. Durant les dix dernières années qu'il a passées à Vienne (1781-1791), alors qu'il était au sommet de sa force créatrice, Mozart a également laissé inachevé un certain nombre d'œuvres pour clavier et violon. Quatre de ces fragments forment la base des pièces qui constituent le présent programme.

Les pièces enregistrées ici font partie d'un projet de plus grande envergure se proposant de reconsidérer la signification musicale de fragments de musique instrumentale composés puis laissés inachevés par Mozart vers la fin de sa vie. Plus d'une centaine de ces fragments, datant de la dernière décennie de la carrière Mozart, ont été conservés. La compréhension de leur chronologie a pu être améliorée grâce au travail philologique novateur du défunt Alan Tyson et d'Ulrich Konrad. Aussi, il a été possible d'explorer plus en détail ce que cette musique *inachevée* pouvait apporter à notre compréhension des pièces achevées. Dans le cadre de mes recherches analytiques, j'ai essayé d'achever les fragments qui m'intéressaient le plus afin de tester certaines hypothèses essentielles sur les méthodes de travail de Mozart et l'évolution de son style.

Un des points centraux de mes recherches était de voir ce qui se passerait, premièrement, si j'essayais « d'interpréter » la notation de la même manière que Mozart semble l'avoir fait – en écrivant très rapidement et d'une manière particulièrement hiérarchique –; deuxièmement, si je portais une attention détaillée et analytique au contexte stylistique

immédiat de chaque fragment ; et troisièmement, ayant noté que Mozart ne se répétait lui-même jamais, si j'appliquais le *principe* de modèles stylistiques, mais pas *à la lettre*. Je n'ai bien sûr aucune idée de la manière dont Mozart a pu intégrer ces fragments à des œuvres achevées. Ainsi, une partie importante du projet a été d'effectuer de multiples essais d'achèvement pour chaque fragment, non pour refléter l'invention pléthorique de Mozart mais pour reconnaître « l'ouverture » de ces fragments, tester des hypothèses contraires sur le matériau, et considérer ensuite les différentes voies que pourrait prendre la musique au cours du mouvement entier. Ces différentes versions, essais d'achèvements, défigurent inévitablement la musique de Mozart ; mais je n'ai jamais eu de problème à entendre des interprètes jouer ou improviser leurs propres cadences dans les concertos de Mozart. Je fais ici juste un pas de plus et espère que ces mouvements de sonate pourront être considérés, à défaut d'autre chose, comme de divertissants éléments d'analyse.

17

Le 16 mars 1781, dès son arrivée à Vienne, Mozart a dû composer deux nouvelles sonates pour violon. Dans une lettre à son père, datée du 8 avril, évoquant un concert lors duquel trois nouvelles compositions ont été jouées, il a mentionné « une sonate avec accompagnement de violon pour moi-même, composée la nuit dernière entre 11h et minuit – mais, pour pouvoir finir à temps, j'ai juste écrit en entier la partie [de violon] pour Brunetti et gardé ma propre partie en tête ». Cette pièce de dernière minute n'était pas le premier essai de sonate composée pour cette occasion. Il existe en effet un fragment de 65 mesure d'une sonate en si bémol majeur datée du 24 mars 1781. Dans ce fragment, après l'exposition d'un thème d'ouverture délicat, la musique devient d'une virtuosité extravagante, sans aucun doute pour impressionner de potentiels nouveaux employeurs à Vienne. Pourquoi Mozart n'a-t-il pas terminé ce mouvement de sonate ? Peut-être a-t-il pensé que la musique manquait de décorum, ou bien que le premier thème ne s'intégrait pas facilement au reste de l'exposition.

Le jour où il a composé ce fragment, Mozart a également écrit à son père une longue lettre lui rapportant de nombreuses intrigues de la cour et vantant son intense vie sociale. Il est tentant d'imaginer que ce fragment, durant les deux semaines qui ont suivi, a été victime du tourbillon impliqué par la vie sociale de son auteur dans la capitale : ce n'était pas une sorte de pièce pouvant être remise sur le feu, le soir, à 11h. Dans les deux versions

enregistrées ici, j'ai tenté différentes approches, essayant de me projeter dans le désir d'impressionner de potentiels employeurs viennois. La version n°2 prend le parti de la virtuosité, de l'affairement et de cette sorte de cliquetis proposés par le fragment. Le retour du thème d'ouverture délicat est repoussé au milieu de la récapitulation, et une brève coda méditative rétablit l'équilibre avec le calme de l'ouverture. La version n°3 est destinée à ceux qui auraient aimé plus de clair-obscur dans leur comédie. Elle calme le pêle-mêle de l'exposition par une brève scène tragique au début du développement, mais la bravoure du fragment ne peut être complètement supprimée et la fin du développement tente de retrouver cette énergie juvénile.

L'une des expériences les plus formatrices de Mozart à cette époque a été sa rencontre de la musique de JS Bach et de ses fils au domicile de Gottfried van Swieten dans le cadre de ses régulières visites du dimanche après-midi. La réponse initiale de Mozart a été d'imiter étroitement le style de JS Bach dans des sortes d'exercices qu'il s'est imposé à lui-même. Ces exercices ont été transmis à la postérité sous forme de fragments. L'un de ces fragments les plus étranges et les plus intéressants est ce que l'on nomme la Fantaisie pour piano et violon en do mineur (Fr 17821). Elle fait entendre le début d'un mouvement lent, de style improvisé, très déclamatoire, riche en conflits chromatiques et en gestes obsessionnels qui auraient été considérés comme outrés dans la musique de Mozart publiée à cette époque. Le caractère improvisé de la musique, avec son enchaînement de moments expressifs intenses, reflète un style de sensibilité associé à la musique de CPE Bach ainsi qu'aux fantaisies pour clavier de son père. Le plus bizarre est de voir comment un style associé à des improvisations solistes a pu être repensé dans le genre du duo. L'unique Fantaisie pour clavier et violon de CPE Bach a vu le jour quatre ans plus tard.

La partie de clavier de ce fragment de 27 mesures de Mozart est entièrement notée mais ce dernier n'a ajouté la ligne de violon que pour les cinq dernières mesures, plaçant le violon essentiellement dans un rôle d'accompagnement. Lors de l'achèvement de ce fragment, le premier défi a été d'extrapoler la partie de violon dès le début du mouvement de sorte qu'elle complète l'écriture détaillée du clavier sans l'entraver. Le deuxième et plus important défi a été d'imaginer comment cette pièce aurait pu se poursuivre. Je suppose que Mozart aurait continué d'intensifier les secousses harmoniques, les conflits chroma-

tiques et le ton mélancolique de la première section. Tous les tours et détours appliqués au matériel peuvent être retrouvés quelque part dans sa musique. Le résultat ne sonne pas comme une œuvre composée par Mozart dans les années 1780, mais le fragment lui-même non plus.

Après la publication de six de ses sonates du début des années 1780 comme opus 2, Mozart n'a achevé que trois sonates très clairement composées pour le violon durant les années du milieu de la même décennie. La sonate K. 454 en si bémol majeur a ainsi été composée en avril 1784 pour un concert public donné par Regina Strinasacchi - ce qui explique sa vive théâtralité, ses proportions symphoniques et son allure concertante. Les sonates K. 481 en mi bémol majeur (décembre 1785) et K. 526 en la majeur (août 1787) sont en revanche des pièces de connaisseurs. Elles se distinguent par leurs premiers mouvements qui offrent un dialogue brillant et des mouvements lents étranges et expérimentaux. Le fragment de sonate en la majeur Fr 1784b date de cette même période. L'étude des caractéristiques du papier du manuscrit a permis à Alan Tyson de le dater de 1784. Or Mozart a utilisé le même type de papier pour une œuvre datée de 1787. L'unique page du manuscrit sur laquelle se trouve le fragment de sonate mentionné correspond en effet au quatrième quadrant « manquant » de la grande feuille de papier utilisée pour trois pages du manuscrit autographe du concerto pour cor K. 447, œuvre qui daterait de 1787.

Ce fragment de 34 mesures devrait par conséquent être contemporain de la sonate K. 454, dont le début partage le style audacieux, ou de la sonate K. 526, dont il partage la tonalité ainsi que certaines subtilités relatives à l'harmonie et à la texture. La fin de ce fragment fait fortement écho à un passage du premier mouvement du Concerto pour piano K. 503, auquel Mozart a commencé à travailler en 1784 mais qu'il n'a terminé qu'en décembre 1786. Dans mes tentatives d'achèvement, je suis donc parti de ces indices temporels. Dans la version n° 4, j'ai tenté d'évoquer le style extraverti de la sonate K. 454 et les concertos pour piano de 1784. En revanche, la version n° 1 fait plutôt référence aux aspects de la sonate K. 526, destinée aux connaisseurs, ainsi qu'à d'autres pièces de 1787, caractérisées par un éventail tonal plus large, des carrures de phrases plus flexibles et un style de discours plus intime.

La dernière sonate pour violon, K. 547, achevée le 10 juillet 1788, marque un nouveau tournant. Il l'a intitulée « Une petite sonate pour piano – pour débutants - avec un vio-

lon ». Toutefois, dans ce genre, son dernier mot consiste en un fragment daté par Tyson de la fin de 1789 ou plus tard, période durant laquelle Mozart travaillait à ses derniers projets de musique de chambre, ses Quatuors « prussiens » et ses deux derniers Quintettes à cordes. Ces 31 mesures d'un allegro de sonate en sol majeur (FR 1789f) suggèrent le style des deux dernières années de Mozart, de plus en plus personnel, de texture transparente et quelque peu épuré. Après les huit premières mesures, le fragment consiste en une simple ligne mélodique au violon ou au piano, avec de rares suggestions d'accompagnement. Il est remarquable de voir ce que Mozart est parvenu à obtenir avec si peu de choses. Chaque geste, aussi économe et finement gravé qu'il soit, met musicalement en marche un large éventail de sujets et de styles : boîtes à musique mécaniques, comédie naïve de style Paganini, aria passionné, hymne sereine, virtuosité concertante. Cependant son cours reste imperturbable et son ton constamment uniforme. Mes deux versions présentent des approches opposées de ce paradoxe stylistique. La version n°1 vise à perpétuer la fluidité du début. En m'inspirant des sonates pour « débutants » K. 545 et K. 547, j'ai essayé de maintenir le fil conducteur de l'argument musical aussi transparent que possible. La version n°2 correspond à une approche plus dramatique de la variété du matériau thématique du fragment. Son second thème a été emprunté à l'air de concert *Ch'io mi scordi di te* K. 505 au vu de similarités thématiques que cet air présente avec le début du fragment. Son développement utilise quant à lui les principes harmoniques trouvés dans des œuvres tardives de Mozart, notamment le Concerto pour piano K. 595 et le Quatuor à cordes K. 590. Ce fragment me hante. J'aurais énormément aimé que Mozart mène à bien la composition de cette Sonate en sol majeur.

Timothy Jones

Traduction : Clémence Comte

Discography Rachel Podger

solo

- ccs 12198 Bach: Sonatas & Partitas vol. 1
ccs 14498 Bach: Sonatas & Partitas vol. 2
ccs 18298 Telemann Fantasies for violin solo
ccs SA 35513 Guardian Angel: works by Biber, Bach, Tartini, Pisendel



- ccs SA 41119 J.S. Bach - Cello Suites

"A breathtaking interpretation of Bach's Cello Suites. A spellbinding set that is arguably Podger's finest recorded achievement to date."

BBC MUSIC MAGAZINE

[Recording of the Month, July 2019]

5/5 stars

*"Solo artists impressed and smaller labels triumphed (...)
Violinist Rachel Podger makes Bach's suites sound as if they were
written for her instrument, such is her buoyancy and
agility"*

THE GUARDIAN

Top 10 Best Classical CDs of the Year 2019!

*with David Miller, Marcin Swiatkiewicz and
Jonathan Manson*

- ccs SA 37315 Biber: Rosary Sonatas

with Marcin Swiatkiewicz and Daniele Caminiti

- ccs SA 36014 Perla Barocca

with Arte dei Suonatori

- ccs SA 19503 Vivaldi: La Stravaganza Op. 4

with Orchestra of the Age of Enlightenment

- ccs SA 29309 Mozart: Sinfonia Concertante (Pavlo
Bezanoskiuk, viola)
Haydn: Violin Concertos 1 & 2

with Brecon Baroque

- ccs SA 30910 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 1
ccs SA 34113 J.S. Bach: Violin Concertos, vol. 2
ccs SA 36515 Vivaldi: L'Estro Armonico Op. 3
ccs SA 38316 Bach: Kunst der Fuge
ccs SA 39217 Grandissima Gravita
ccs SA 40318 Vivaldi: Le Quattro Stagioni Op. 8

with Holland Baroque

- ccs SA 34412 Vivaldi: La Cetra Op. 9

with Trevor Pinnock

- ccs 14798 Bach: The Complete Sonatas for Violin and
Obligato Harpsichord
ccs SA 19002 J. Ph. Rameau: Pièces de Clavecin en
Concerts

with Gary Cooper

- W.A. Mozart: Complete Sonatas for
Keyboard and Violin
ccs SA 21804 (vol. 1)
ccs SA 22805 (vol. 2)
ccs SA 23606 (vol. 3)
ccs SA 24606 (vol. 4)
ccs SA 25608 (vol. 5)
ccs SA 26208 (vol. 6)
ccs SA 28109 (vol. 7/8)

Also available as complete set: BOX 6414

Colophon

Production

Channel Classics Records

Producer

Jonathan Freeman-Attwood

Recording engineer

Simon Kiln

22

Editing, mastering

Jared Sacks

Cover design

Ad van der Kouwe, Manifesta, Rotterdam

Photography

Andrew Wilkinson

Liner notes

Timothy Jones

Translations

Anne Habermann, Clémence Comte

Tuners

Cesar Hernandez and Edmund Pickering

Recording location

St John's Upper Norwood, London

Recording date

November 2020

Instruments

Violin: Pesarinius, 1739

Fortepiano: the instrument is housed at the Royal Academy of Music, London, and loaned by the Calleva Collection.

Technical information

Digital converter

Horus / Merging Technologies (DSD)

Editing software

Pyramix Workstation / Merging Technologies

Mastering Room

Speakers

Grimm LSI

Cables

Van den Hul*

*exclusive use of Van den Hul 3T cables


This project is supported by the Royal Academy of Music, London

www.channelclassics.com

www.rachelpodger.com

www.cglynn.com

Rachel Podger and Brecon Baroque are managed worldwide by Percius
www.percius.co.uk



March 2021

Dear Sir / Madam,

Thank you for purchasing *Rachel Podger / Christopher Glynn – Mozart / Jones – Violin Sonatas Fragment Completions*.

I hope you are enjoying the recording!

The complete catalogue of the 400+ recordings that I have made over the past 30 years with the Channel Family of Artists is available on our website. This includes recordings with Iván Fischer, Budapest Festival Orchestra, Florilegium, Rosanne Philippons, Amsterdam Sinfonietta, Ragazze Quartet and Ning Feng, to name a few. You will also find Rachel Podger at **www.channelclassics.com**

Best wishes,
Jared Sacks

Founder, Producer, Engineer at Channel Classics Records

New to our website?

You will automatically receive a **25% discount code on the entire cart** upon creating your account. The discount is valid on the physical products (CD / SACD) as well as Downloads in any format of your choice.

More Information: www.channelclassics.com/welcome

Rachel Podger *VIOLIN*

Christopher Glynn *FORTEPIANO*

MOZART JONES

Violin Sonatas Fragment Completions

WORLD PREMIERES

*World premiere recordings of six sonata-allegros and a fantasia
for violin and piano, completed by Timothy Jones.*

Sonata Allegro in A (KV Anh 48) | Sonata Allegro in G (KV Anh 47)

Sonata Allegro in B flat K 372 | Fantasia in C minor K 396

- | | | | | | |
|---|---|------|---|---|------------------|
| 1 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in B flat for piano and violin Fr 1782c</i>
Jones Completion 3 | 6.49 | 5 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in B flat for piano and violin
Fr 1782c</i> Jones Completion 2 | 7.14 |
| 2 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in A for piano and violin Fr 1784b</i>
Jones Completion 4 | 7.35 | 6 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in A for piano and violin Fr 1784b</i>
Jones Completion 1 | 7.40 |
| 3 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in G for piano and violin Fr 1789f</i>
Jones Completion 1 | 7.22 | 7 | Mozart <i>Fragment of a Sonata
in G for piano and violin Fr 1789f</i>
Jones Completion 2 | 8.39 |
| 4 | Mozart <i>Fragment of a Fantasia
in C minor for piano and violin Fr 1782l</i>
Jones Completion 1 | 9.32 | | | |
| | | | | | Total Time 55.45 |