



W.A. MOZART

complete sonatas for keyboard and violin

VOLUMES

7 & 8

CHANNEL CLASSICS

CCS SA 28109
2CD

**GARY
COOPER**

fortepiano

**RACHEL
PODGER**

violin



'Forget recent competition in these violin and keyboard sonatas: the honours go to Rachel Podger and Gary Cooper's series on period instruments.' THE TIMES



A Producers Note	3
Hinweis des Produzenten	4
Commentaire du producteur	6
W.A. Mozart - vol. 7	
English	8
German	12
French	16
W.A. Mozart - vol. 8	
English	20
German	24
French	28
Biographies	32
Discography	35
Colophon	39

A Producer's Note

Jonathan Freeman-Attwood

Before embarking upon these recordings of Mozart's complete duo music for piano and violin, my experience of many of these works was as a typical post-war listener. That is to say, these were sonatas for violin and these should be performed only one at a time, usually as a good way to limber up the bowing arm and lubricate the fingers before the serious recital 'material' began. The journey of a producer in such a project - apart from all the generic responsibilities of supervising the sessions, ensuring all the music is covered and choosing the 'takes' which constitute the final product - involves regularly questioning the underlying motivation for wanting to communicate these pieces in a certain way.

Both Gary Cooper and Rachel Podger have discovered a particular essence in this music, which has illuminated our understanding of the genre in Mozart's hands. For this reason, this is a radical series. For some, it may lack a tradition of the kind of structured and cultured elan which Szymon Goldberg and Radu Lupu perpetuated (produced by that wonderful Decca doyen of the dark art, Christopher Raeburn) but for others it will lift the dialogue and characterisation onto new and irradiating levels. Of course, each volume has its own narrative and how brilliantly Gary has managed to programme early (some very early!), middle and late sonatas in ways which allow one to understand Mozart's various ploys and distinctive ambitions in this music.

In an ideally balanced oeuvre, one wishes there were another three big mid-to-late works. Yet what this series has done is highlight the care Mozart took in the refinement of sonatas or variations 'to order' - a touching insight into awareness of capability, perhaps individual characters of performers, and that delectable turn of domestic tenderness which these pieces often exhibit. These two players bring these intimacies to bear wonderfully and, as producer, I had great fun working with them to find the shifting moods in

music whose unpretentiousness belies the supreme quality of most of these works. Indeed, some of the sonatas are far greater than I had imagined.

If the piano sonatas (well, say the last ten) draw upon microcosms of allusion and reference to fellow instruments and their idioms (serenades and the like), then these 'high end' piano-violin sonatas take trips which almost exceed their bounds – think of those great long adagios. So, my lasting impression, having dissected every note of the music, is of a cornucopia of hidden gems; hidden because history has under-rated, misunderstood and bowdlerized the collective meaning of these works by assuming that it is an uneven genre – but then so are the symphonies and even the operas! Finally, one asks why there hasn't previously been a complete recording on historical instruments. From my 'privileged' position as listener-in-chief, I can tell you it is because no pair can make such transparent and difficult music sound so effortless, elegant, witty, emotionally persuasive and enjoyable.

Hinweis des Produzenten

Jonathan Freeman-Attwood

Ehe ich mich an diese Aufnahmen von Mozarts vollständiger Duomusik für Klavier und Violine wagte, war meine Erfahrung mit vielen dieser Werke die des typischen Hörers aus der Nachkriegszeit. Das heißt, dies waren Sonaten für Violine, und diese sollten stets einzeln gespielt werden, im allgemeinen als gutes Verfahren zum Auflockern des Bogenstrichs und zum Schmieren der Finger, ehe der richtige 'Konzertbetrieb' begann. Der Einstieg eines Produzenten in so ein Projekt beinhaltet normalerweise - abgesehen von all den allgemeinen Verantwortlichkeiten beim Leiten der Aufnahmen, der Gewähr, dass alle Werke vollständig gebracht werden, und die 'Takes' zu wählen, aus denen sich schließlich das Endprodukt zusammensetzt – die Frage nach der zu Grunde liegenden Motivation, diese Werke in einer ganz bestimmten Art zu übermitteln.

Beide, Gary Cooper und Rachel Podger, haben in dieser Musik einen speziellen Wesensgehalt entdeckt, der unser Verständnis für dieses Genre aus Mozarts Händen erhellt hat. Deshalb ist dies eine grundlegende Reihe. Mancher mag den Eindruck haben, es gebe hier einen Mangel an Tradition von der Art des strukturierten und kultivierten Elans, den Szymon Goldberg und Radu Lupu verewigten (herausgegeben vom großartigen Decca-Nestor der Dark Art, Christopher Raeburn), aber anderen erhebt sie den Dialog und die Charakterisierung auf neue und strahlende Ebenen. Natürlich hat jedes Album seine eigene Geschichte, und Gary Cooper ist es gelungen, frühe (manche sehr frühe!), mittlere und späte Sonaten in brillanter Weise darzubieten, so dass man Mozarts wechselnde Gedanken und spezifische Absichten in dieser Musik leichter verstehen kann.

In einem in idealer Weise ausgeglichenen Œuvre wünschte man sich noch drei weitere große mittlere bis späte Werke. Diese Reihe hat es jedoch unternommen, die Sorgfalt, welche Mozart zur Verfeinerung von Sonaten oder Variationen in ihrer Form aufwandte, hervorzuheben - ein ergreifender Einblick in das Bewusstsein der Fähigkeit, vielleicht der individuellen Eigenschaften der Musiker, und diese köstliche Wendung zur familiären Zärtlichkeit, welche diese Stücke oftmals zeigen. Die beiden Musiker bringen diese Vertraulichkeiten in wunderbarer Weise zum Tragen, und als Produzent war es mir eine große Freude, bei der Zusammenarbeit die wechselnden Stimmungen in der Musik zu entdecken, deren Schlichtheit über die hervorragende Qualität der meisten dieser Werke täuscht. Tatsächlich sind einige der Sonaten weitaus großartiger als ich mir dies vorgestellt hatte.

Wenn die Klaviersonaten (nun, sagen wir, die letzten zehn) Gebrauch machen von Mikrokosmen von Anspielungen und Beziehungen zu Begleitinstrumenten und deren Ausdrucksweisen (Serenaden und ähnlichem), so unternehmen diese hochwertigen Klavier-Violinsonaten Ausflüge, die ihre Grenzen fast überschreiten - man denke an diese wunderbaren langen Adagios. Nachdem ich nun sämtliche Noten bis in die letzten Feinheiten gegliedert habe, bleibt mir der Eindruck, ein Füllhorn verborgener Edelsteine

gefunden zu haben. Verborgener, weil die Musikgeschichte die gemeinsame Bedeutung dieser Werke unterschätzt, missverstanden und verwässert hat, indem man davon ausging, es sei ein ungleichwertiges Genre - aber dann gälte doch dasselbe für die Symphonien und selbst die Opern! Bleibt schließlich noch die Frage, weshalb es nicht schon früher eine vollständige Einspielung auf historischen Instrumenten gegeben hat. Aus meiner 'privilegierten' Stellung als Berufshörer heraus kann ich Ihnen sagen, das liegt daran, dass kein anderes Paar einen derart transparenten und schwierigen Klang so mühelos, elegant, geistreich, emotional überzeugend und erbauend hervorbringen kann.

Commentaire du producteur

Jonathan Freeman-Attwood

Avant de m'embarquer dans ces enregistrements de l'intégrale de la musique en duo pour piano et violon, mon expérience d'un grand nombre de ces œuvres était celle d'un auditeur type d'après guerre. C'est-à-dire qu'il s'agissait de sonates pour violon et qu'elles ne pouvaient être exécutées qu'à certains moments, généralement comme un bon moyen de mettre en train l'archet et de se chauffer les doigts en début de prestation publique avant de passer aux pièces « sérieuses » du récital. Le voyage d'un producteur dans un tel projet – mis à part toutes les responsabilités intrinsèques à la supervision des sessions, l'assurance que le matériel enregistré englobe bien la totalité de la musique, et le choix des prises qui constituent le produit final – comprend le questionnement régulier de la motivation sous-jacente à vouloir transmettre ces pièces d'une certaine manière.

Gary Cooper et Rachel Podger ont découvert une essence particulière dans cette musique qui a illuminé notre connaissance de ce genre sous la plume de Mozart. Pour cette raison, cette série d'enregistrement peut sembler radicale. Pour certains, elle peut manquer de la tradition de cette sorte d'élan cultivé et structuré que Szymon Goldberg et Radu Lupu ont perpétué (produits par Christopher Raeburn, merveilleux doyen Decca du dark art), mais pour d'autres, elle peut élever le dialogue et la caractérisation pour les

placer à un nouveau niveau, sous un autre éclairage. Bien sûr, chaque volume possède sa propre histoire. Garry a agencé d'une certaine manière le programme, constitué de ces sonates du début (parfois du tout début), du milieu et de la fin de la carrière de Mozart, afin qu'on puisse de comprendre les divers stratagèmes et différentes ambitions de Mozart dans cette musique.

L'objectif de cette série était de mettre en lumière le soin que Mozart mit dans le raffinement des sonates ou les variations « à ordonner » – vision touchante dans une conscience d'aptitude, peut-être dans les caractères individuels des exécutants, et les délicieux numéros de tendresse familiale que ces pièces montrent fréquemment. Ces deux musiciens expriment merveilleusement cette intimité. Comme producteur, j'ai eu grand plaisir à travailler avec eux pour trouver des atmosphères changeantes dans une musique dont le caractère dépourvu de prétention donne une fausse impression de la qualité suprême de la plupart des œuvres. En effet, certaines de ces sonates sont bien meilleures que ce que j'avais imaginé.

Si les sonates pour piano (disons, les dix dernières) font appel à des microcosmes d'allusions et font référence à des instruments semblables et à leurs idiomes (sérénades et autres), ces sonates pour piano et violon de la « toute fin » font des voyages qui vont presque au-delà de leurs limites – pensons à ces beaux et longs adagios. Mon impression à présent, après avoir disséqué toutes les notes de cette musique, est celle d'une corne d'abondance remplie de bijoux dissimulés ; dissimulés parce que l'histoire les a méconus, mal compris, et a expurgé le sens collectif de ces œuvres en assurant qu'il s'agissait d'un genre inégal – mais alors, il en va ainsi des symphonies et même des opéras ! On pourrait se demander enfin pourquoi il n'existait pas jusqu'à ce jour d'enregistrement de l'intégrale de ces pièces sur instruments anciens. Ma position « privilégiée » me permet de dire que c'est parce que nul autre ne peut faire sonner une musique si transparente et difficile avec tant de facilité, d'élégance, d'esprit, de persuasion émotionnelle et de bonheur.

Complete Sonatas for keyboard and Violin

W.A. Mozart - vol. 7

Clemens Romijn

Mozart did not escape from his “golden cage” in Salzburg without a few scrapes and dents, when he left in 1781 in order to live as a free-lance artist in Vienna. His patron (and that of his father), Archbishop Hieronymus Colloredo, was furious because Mozart had stayed so long in Munich during a successful series of performances of his opera, “Idomeneo”. And in addition to the attractive financial rewards that he received from these performances, Mozart also arranged to have his salary from Salzburg continue to be paid, in spite of his absence there. Colloredo, who had been staying in Vienna with his entourage since January 1781, ordered Mozart to leave Munich on 12 March and participate in a concert with Salzburg court musicians in the house of the German Knightly Order. The composer hastily delivered three works for this occasion, including the Rondo for violin KV 373 and the Violin Sonata KV 379, especially composed for the Salzburg court violinist, Antonio Brunetti. During that same concert, on 8 April 1781, Mozart and Brunetti also performed another piece, the Sonata for keyboard and violin in B flat, KV 372. Only a fragment of this work has survived. From a letter from Mozart to his father, we know that Mozart only wrote out Brunetti’s violin part, performing his own keyboard part from memory. This would explain why no more than a fragment of the opening allegro movement of this Sonata has survived as the Allegro in B flat KV 372. The work is dated “Vienna, 24 March 1781.” Performing with Brunetti was not an unalloyed pleasure for Mozart: in that same letter to his father, he writes: ‘Te Deum laudamus, daß endlich der grobe und schmutzige Brunetti weg ist, der seinem Herrn, sich selbst und der ganzen Musick schande macht.’ [Praise be to God, we’ve finally gotten rid of that gross, filthy Brunetti, who is an embarrassment to his lord, to himself, and to all music.] The fragment, only 65 measures long, was later extended to a length of 198 measures by Mozart’s “student”, abbé Maximilian Stadler. According to the musicologist Hermann Abert, Stadler completed the work in “very conscientious and, indeed, hardly

Mozartian style.” It was published in 1826 in this form by the firm André of Offenbach. Stadler (1748-1833) was a theologian and musician whom Mozart first heard when the older musician performed on 14 March 1767 at the abbey of Melk. In his autobiography, Stadler says that he regularly met Mozart during the 1780s. In addition, he found that: “Mozart was unequalled in the art of free improvisation. His improvisations were so well-constructed that it seemed as though he had them written out in front of him.” After Mozart’s death, Stadler orchestrated several movements of the Requiem. He was on good terms with Mozart’s widow, Constanze. He did research on various Mozart manuscripts, produced piano arrangements of several compositions, and catalogued sketches and fragments which were published in the early Mozart biography (published in 1828) by Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), a Danish diplomat residing in Vienna. Nissen had become acquainted with Constanze Mozart in 1797, and they were married in 1809. They lived in Copenhagen until 1820, and afterwards in Salzburg, where they began gathering information for Nissen’s biography. Constanze completed the biography after Nissen’s death.

Our program then takes a backward leap in time with the Sonata in E flat, KV 26. We return to February 1766, when Mozart had the work published by Hummel in the Hague and Amsterdam, in collaboration with his father. This Sonata is one of the Sonatas, op. 4, which were dedicated to the musically gifted princess Caroline van Nassau-Weilburg (1743-1787).

Soon after he moved from Salzburg to Vienna, Wolfgang Amadeus Mozart had one of the most decisive musical encounters of his life as an artist. It was in Vienna that he met Gottfried Baron van Swieten (1733-1803), an Austrian diplomat, born in Leiden as the son of the renowned Dutch physician Gerard van Swieten (1700-1772), who had been appointed personal physician to Empress Maria Theresa in 1745. The son, Gottfried van Swieten, developed a deep love for the music of Bach and his older sons during the time that he was Austrian ambassador in Berlin. In 1777, he settled in Vienna, where he was

the director of the Imperial Court library. He founded the “Musikalische Cavalirsgesellschaft’ [Society of musical cavaliers] which gave so-called “historic” concerts every Sunday afternoon in his house at 12 noon. Music was performed from van Swieten’s impressive collection of manuscripts and printed editions of older music, including works by Händel, Bach, and Bach’s sons. If it had not been for this impassioned amateur musician, patron of the arts, and “dealer in people”, musical history between 1770 and 1800 would have taken a very different course. It was Van Swieten who persuaded Mozart, Haydn, and later Beethoven to study and arrange the works of Bach and Handel, and to compose in the Baroque contrapuntal style. Mozart produced a brilliant study in strict Bachian counterpoint when he wrote his c minor fugue for two keyboards in 1783; he later arranged the work for strings.

It was this same fascination with the baroque compositional style, but more particularly with the music of Bach’s second son Carl Philipp Emanuel, which is likely to have led to the writing of the e minor Fantasia for violin and piano, KV 396, dating from August or September 1782. Only a 27-measure fragment survives; it was also completed by Maximilian Stadler, who extended it to 72 measures but converted it into a work for piano solo.

Almost immediately after his arrival in Vienna on 16 March 1781, Mozart established a special relationship with Countess Karoline Thienes de Rumbeke (1755-1812), one of his first Viennese students. In a letter to his father that June, he even refers to her as his only student. She took daily lessons starting on 22 December, paying 6 ducats for twelve lessons. The Countess, virtually a contemporary of Mozart’s, developed into an extremely fine player, renowned for her “ precision, good taste, and rapid execution” [‘Präzision, Geschmack und Geschwindigkeit’], in the words of the *Jahrbuch der Kunst von Wien und Prag* of 1796. It is believed that Mozart wrote two variation sets for her in June of 1781, the 12 Variations in G major on “La Bergère Célimène” KV 359 (KV 374a), and the 6 Variations in g minor on “Hélas, j’ai perdu mon amant”, KV 360 (KV374b). Mozart was

probably familiar with “La Bergère Célimène” from a collection of songs arranged for two voices and published in 1770 by the French castrato singer and singing teacher, Antoine Albanèse. The first line of the song is “La Bergère Célimène dans les bois s’en va chantant” (Célimène the shepherdess went into the woods, singing.) The piano introduces the theme, accompanied by the violin, and plays the principal role in most of the variations. For example, the fourth variation is for piano solo, and the piano part of the tenth variation includes passages of hand-crossing. Not until the closing variations does the violin assume the leading melodic role. The theme for the 6 Variations in g minor, “Hélas, j’ai perdu mon amant”, KV 360 (KV374b) was also taken from the same collection of songs, and like the previous variation set, it was published by Artaria in 1786. The original title of the French song was “Au bord d’une fontaine” [By the edge of a spring]. According to the title page, which describes the work as “Ariette avec variations pour le clavecin ou pianoforte” [Arietta with variations for harpsichord or piano], Mozart considered them suitable for either instrument plus violin. They are filled with the special, distinctively beautiful melancholy which is unique to some of Mozart’s music.

Fantaisie in C Minor for Piano, KV 396 (385f)

Gary Cooper

The fragment of notation by Mozart on which this outstanding work is based lasts for some 27 bars, but the violin appears only during the last few bars. In considering a completion of this fragment, Maximilian Stadler was left with few alternatives therefore but to create a work for solo piano. And this he did magnificently, so much so that it has since been recognised as a most personal tribute to Mozart by one who knew & loved the man & his work above almost any other. The title *Fantaisie* is Stadler’s own, and the work retains a position in the catalogue of Mozart’s complete works to this day. One cannot help feel, playing this work, that Stadler is re-living some sense of the magic of the master improvising at the keyboard, without constraint, and in a most heartfelt manner.

W.A. Mozart - Album 7

Vollständige Sonaten für Klavier und Violine

Clemens Romijn

Es geschah nicht ohne Gegenwehr, als Mozart sich aus seinem Salzburger 'goldenen Käfig' befreite und 1781 als frei schaffender Künstler nach Wien zog. Sein Brotgeber (der auch der von Mozarts Vater Leopold war), Erzbischof Hieronymus Colloredo, war wütend darüber, dass Mozart sich so lange in München aufgehalten hatte, wo sein Idomeneo mit großem Erfolg aufgeführt worden war. Und neben den attraktiven Gagen, die er dabei kassierte, ließ Mozart sich auch noch sein Salzburger Gehalt weiter bezahlen, obwohl er dort nicht zum Dienst erschienen war. Colloredo, der sich mit seinem Gefolge seit Ende Januar 1781 in Wien aufhielt, befahl Mozart am 12. März, München zu verlassen und an einem Konzert mit Salzburger Hofmusikern im Haus des Deutschen Ritterordens in Wien teilzunehmen. Dazu lieferte Mozart in aller Eile drei Werke, darunter das Rondo für Violine KV 373 und die Violinsonate KV 379, speziell geschrieben für den Salzburger Hofgeiger Antonio Brunetti. Im bewussten Konzert am 8. April 1781 führte Mozart mit Brunetti auch noch ein anderes Werk auf, möglicherweise die Sonate für Klavier und Violine in B-Dur, KV 372, von der nur ein Fragment erhalten blieb. Aus einem Brief Mozarts an seinen Vater wissen wir, dass Mozart nur Brunettis Violinstimme ausschrieb, während er seinen eigenen Klavierpart auswendig spielte. Das könnte erklären, weshalb von dieser Sonate nur ein Fragment des eröffnenden Allegros erhalten ist, das Allegro in B-Dur KV 372, datiert Wien, den 24. März 1781. Das Zusammenspiel mit Brunetti war für Mozart kein besonderes Vergnügen, denn im selben Brief schreibt er: 'Te Deum laudamus, dass endlich der grobe und schmutzige Brunetti weg ist, der seinem Herrn, sich selbst und der ganzen Musick Schande macht.' Das Fragment aus nur 65 Takten wurde später von Mozarts 'Schüler', Abbé Maximilian Stadler, auf 198 Takte erweitert und fertig gestellt, laut Musikwissenschaftler Hermann Abert 'in sehr anspruchsvoller und wohl kaum Mozartscher Weise.' Es erschien 1826 beim Verlag André in Offenbach im Druck. Stadler (1748-1833) war ein Theologe und Musiker, den Mozart zum ersten Mal am 14.

Dezember 1767 im Kloster in Melk spielen hörte. In seiner Autobiographie schreibt er, dass er Mozart in den 1780er Jahren regelmäßig begegnete. Ferner schrieb er: 'In der Kunst der freien Improvisation war Mozart unvergleichlich. Seine Improvisationen so gut konstruiert, als hätte er sie ausgeschrieben vor sich liegen.' Nach Mozarts Tod orchestrierte er Teile von Mozarts Requiem. Stadler verstand sich gut mit Mozarts Witwe Constanze. Er untersuchte diverse Handschriften von Mozart, machte Klavierarrangements von einigen Werken und katalogisierte Skizzen und Fragmente, die in der frühen Mozart-Biographie (1828) des dänischen, in Wien wohnenden, Diplomaten Georg Nikolaus Nissen (1761-1826) veröffentlicht wurden. Nissen hatte Constanze Mozart 1797 kennen gelernt, und 1809 heiratete er sie. Bis 1820 wohnten sie in Kopenhagen, danach in Salzburg, wo sie mit dem Sammeln von Material für Nissens Biographie begannen. Nach Nissens Tod vollendete Constanze die Biographie.

Mit der Sonate in Es-Dur, KV 26, macht das Programm einen Sprung zurück in der Zeit zum Februar 1766, als Mozart zusammen mit seinem Vater das Werk bei Hummel in Den Haag und Amsterdam herausgab. Die Sonate ist Bestandteil der Sonaten Opus 4, der musikalischen Prinzessin Caroline van Nassau-Weilburg (1743-1787) gewidmet.

Eine seiner eingreifendsten Begegnungen auf künstlerischem Gebiet hatte Wolfgang Amadeus Mozart kurz nachdem er 1781 von Salzburg nach Wien zog. Dort lernte er den in Leiden geborenen österreichischen Diplomaten Gottfried Baron van Swieten (1733-1803) kennen. Dieser war der Sohn des berühmten niederländischen Arztes Gerard van Swieten (1700-1772), den die Kaiserin Maria Theresia 1745 zu ihrem Leibarzt ernannt hatte. Sohn Gottfried van Swieten hatte als österreichischer Gesandter in Berlin eine große Liebe zur Musik von Bach und dessen ältesten Söhnen entwickelt. Im Jahre 1777 ließ er sich in Wien als Direktor der kaiserlichen Hofbibliothek nieder. Er gründete die Musikalische Cavalirs-Gesellschaft, die an jedem Sonntagmittag um 12 Uhr sogenannte 'historische' Konzerte in seinem eigenen Haus gab. Da wurde aus der imposanten Kollektion von Handschriften und Drucken musiziert, die Van Swieten von älterer Musik

besaß, unter anderem von Händel, Bach und dessen Söhnen. Ohne diesen begeisterten Amateurmusiker, Geldgeber und 'Makler von Menschen' wäre die Musikgeschichte zwischen 1770 und 1800 wohl erheblich anders verlaufen. Van Swieten überredete Mozart, Haydn und später auch Beethoven, die Werke von Bach und Händel zu studieren und zu bearbeiten und im barocken kontrapunktischen Stil zu komponieren. Eine prächtige Studie im strengen Kontrapunkt im Stile Bachs komponierte Mozart 1783 mit seiner Fuge in c-Moll für zwei Klaviere, die er später für Streicher bearbeitete.

In derselben Faszination für das barocke Komponieren, aber insbesondere für die Musik von Bachs zweitem Sohn Carl Philipp Emanuel Bach, entstand vermutlich die Fantasie in c-Moll für Violine und Klavier, KV 396 (KV 385f) aus dem August oder September 1782, die leider nur fragmentarisch (27 Takte) überliefert ist und die Maximilian Stadler ebenfalls wieder auf 72 Takte vollendete, nun aber für Klavier solo.

Eine besondere Verbindung unterhielt Mozart bereits seit wenigen Tagen nach seiner Ankunft in Wien am 16. März 1781 mit der Gräfin Marie Karoline Thienes de Rumbeke (1755-1812), einer seiner ersten Schülerinnen dort. In einem Brief an seinen Vater aus dem Juni dieses Jahres nennt Mozart sie selbst seinen einzigen Schüler. Vom 22. Dezember an hatte sie täglich Unterricht und bezahlte sechs Dukaten für zwölf Stunden. Die Gräfin, fast gleichaltrig mit Mozart, entwickelte sich zu einer vortrefflichen Musikerin, berühmt wegen ihrer 'Präzision, ihres guten Geschmacks und ihrer Geschwindigkeit', so hieß es im Jahrbuch der Kunst von Wien und Prag von 1796. Vermutet wird, dass Mozart für sie im Juni 1781 die beiden Variationswerke schrieb, die 12 Variationen in G über 'La Bergère Célimène' KV 359 (KV 374a) und die 6 Variationen in g über 'Hélas, j'ai perdu mon amant' KV 360 (KV 374b). Das Lied La Bergère Célimène kannte Mozart wahrscheinlich aus einer Liedersammlung für zwei Stimmen des französischen Kastraten und Gesanglehrers Antoine Albanèse, die 1770 erschien. Die erste Zeile des Liedes lautet 'La Bergère Célimène dans les bois s'en va chantant' (Die Hirtin Célimène ging singend in den Wald). Das Klavier führt das Thema ein, begleitet von der Violine, und spielt in den

meisten Variationen die Hauptrolle. So ist die vierte Variation für Klavier alleine, und die zehnte hat eine Klavierpartie mit gekreuzten Händen. Erst in den letzten Variationen spielt die Violine die melodische Hauptrolle. Aus derselben Liedersammlung stammte das Thema für die 6 Variationen in g 'Hélas, j'ai perdu mon amant' KV 360 (KV 374b), ebenso wie die vorigen Variationen im Jahre 1786 bei Artaria erschienen. Der ursprüngliche Titel des französischen Liedes lautete 'Au bord d'une fontaine'. Die Variationen, die Mozart gemäß dem Titelblatt 'Ariette avec variations pour le clavecin ou pianoforte...' noch für Cembalo oder Fortepiano und Violine bestimmte, sind durchflochten von einer wunderbaren 'Tristesse', auf der Mozart das Patent hatte.

Fantasie in c-Moll für Klavier, KV 396 (385f)

Gary Cooper

Das Notenfragment Mozarts, auf dem dieses hervorragende Werk beruht, ist nur etwa 27 Takte lang, aber die Violine erscheint erst in den letzten Takten. Als er die Vervollständigung dieses Fragments erwog, hatte Maximilian Stadler daher kaum eine andere Möglichkeit, als ein Werk für Klavier solo entstehen zu lassen. Und das machte er hervorragend, so gut selbst, dass es seither als ein äußerst persönlicher Beitrag zu Mozart von einem gilt, der den Menschen und sein Werk besser kannte als jeder andere. Der Titel Fantasie ist von Stadler gegeben, und das Werk behauptet seine Stellung im Verzeichnis von Mozarts Gesamtwerk bis zum heutigen Tage. Spielt man dieses Werk, so kann man nicht umhin zu fühlen, dass Stadler in gewisser Hinsicht den Zauber des Meisters beim Improvisieren auf dem Klavier wiederbelebt, zwanglos und in innigster Weise.

Intégrale des sonates pour clavier et violon

W.A. Mozart - vol. 7

Clemens Romijn

Ce ne fut pas sans coup férir que Mozart se libéra de sa « cage dorée » salzbourgeoise et s'installa comme artiste libre à Vienne en 1781. Son patron (qui était également celui de son père Leopold), l'archevêque Hieronymus Colloredo, furieux, trouvait beaucoup trop long le séjour de Mozart à Munich où avaient lieu des représentations très applaudies de son Idoménée. Outre les rémunérations attrayantes qu'il put ainsi toucher, Mozart continuait de recevoir son salaire salzbourgeois bien qu'il s'y laissât désirer. Colloredo, qui résidait à Vienne avec sa suite depuis 1781, ordonna à Mozart de quitter Munich le 12 mars et de collaborer à un concert avec des musiciens de la cour salzbourgeoise au siège de l'Ordre allemand de la Chevalerie. Mozart fournit en hâte pour cette occasion trois pièces, notamment le Rondo pour violon KV 373 et la Sonate pour violon KV 379, composée spécialement pour le violoniste de la cour salzbourgeois Antonio Brunetti. Lors de ce concert du 8 avril 1781, Mozart exécuta également une autre œuvre, probablement la Sonate pour clavier et violon en Si bémol KV 372, dont seulement un fragment fut conservé. Une lettre de Mozart à son père explique que Mozart ne mit au propre que la partie de violon de Brunetti et qu'il joua lui-même sa partie pour clavier par cœur. Cela pourrait expliquer qu'il n'existe plus de cette sonate qu'un fragment de l'allegro d'ouverture : l'Allegro en Si bémol KV 372, daté « Vienne, le 24 mars 1781 ». Mozart n'apprécia pas vraiment sa coopération avec Brunetti puisqu'il écrivit dans la même lettre : « Dieu soit loué ! Ce grossier et sale Brunetti est enfin parti. Il fait honte à son Seigneur, à lui-même et à toute la musique. » Le fragment qui ne comprenait à l'origine que 65 mesures, fut achevé plus tard par un « élève » de Mozart, l'abbé Maximilien Stadler, « de manière très prétentieuse, absolument pas mozartienne » selon le musicologue Hermann Abert. Cette pièce, qui terminée comprenait 198 mesures, fut éditée par André à Offenbach en 1826.

Stadler (1748-1833) était théologien et musicien. Mozart l'entendit jouer pour la première fois au monastère de Melk le 14 décembre 1767. Dans son autobiographie, Stadler indiqua qu'il rencontra Mozart dans les années 1780. Il rapporta d'autre part ce qui suit : « Dans l'art de l'improvisation libre, Mozart était inégalé. Ses improvisations étaient si bien construites qu'on pouvait penser qu'il les avait devant lui, écrites. » Après le décès de Mozart, il orchestra des parties de son Requiem. Stadler était en bons termes avec Constanze, la veuve de Mozart. Il fit des recherches sur divers manuscrits autographes de Mozart, fit des arrangements pour piano de quelques œuvres et catalogua des esquisses et des fragments qui furent publiés dans une ancienne biographie de Mozart (1828) écrite par Georg Nikolaus Nissen (1761-1826), diplomate danois installé à Vienne. Nissen avait fait la connaissance de Constanze en 1797. Ils se marièrent en 1809. Ils habitèrent jusqu'en 1820 à Copenhague, puis à Salzbourg, où ils commencèrent à rassembler des éléments pour la biographie que voulait écrire Nissen. Cette biographie fut achevée par Constanze après le décès de ce dernier.

Avec la Sonate en Mi bémol KV 26, le programme revient dans le temps, au mois de février 1766, lorsque Mozart et son père la firent éditer par Hummel à La Haye et à Amsterdam. Cette œuvre fait partie des Sonates Opus 4, dédiées à Caroline van Nassau-Weilburg (1743-1787), princesse férue de musique.

Peu après son départ de Salzbourg et son installation à Vienne en 1781, Wolfgang fit une des rencontres qui eurent le plus d'impact sur lui au niveau artistique. Il entra en contact avec un diplomate autrichien né à Leyde, Gottfried Baron van Swieten (1733-1803). C'était le fils du célèbre médecin néerlandais Gerard van Swieten (1700-1772) qui fut nommé en 1745 médecin ordinaire de l'impératrice Marie-Thérèse. Son fils Gottfried van Swieten s'était épris fortement de la musique de Bach et de ses fils aînés durant l'époque où il était ambassadeur d'Autriche à Berlin. En 1777, il s'installa à Vienne comme directeur de la bibliothèque de la cour impériale. Il fonda la Musikalische Cavalirs-Gesellschaft qui proposait tous les dimanches à 12 heures des concerts de musique soit

disant « historique » à son propre domicile. Les musiciens puisaient le contenu du programme dans l'imposante collection de manuscrits et d'éditions de musique plus ancienne que possédait van Swieten de compositeurs tels que Händel, Bach et ses fils. Sans ce fougueux musicien amateur, mécène et intermédiaire, le cours de l'histoire de la musique entre 1770 et 1800 aurait été très différent. Van Swieten convainquit Mozart, Haydn, et plus tard aussi Beethoven d'étudier et d'arranger les œuvres de Bach et de Händel, et de composer dans le style contrapuntique strict baroque. Avec sa Fugue en do mineur pour deux claviers qu'il arrangea plus tard pour cordes, Mozart composa une merveilleuse étude dans le style contrapuntique sévère de Bach.

La Fantaisie en do mineur pour violon et piano KV 396 (KV 385 f), datée d'août ou de septembre 1782 et conservée seulement sous forme fragmentaire (27 mesures), fut probablement inspirée par la fascination qu'éprouva Mozart pour le style baroque, notamment pour la musique du deuxième fils de Bach, Carl Philipp Emanuel Bach. Maximilien Stadler l'acheva également (72 mesures) mais la transforma en une œuvre pour piano seul.

Mozart entretenait des contacts très particuliers avec la comtesse Marie Karoline Thiennes de Rumbeke (1755-1812). Il fit sa connaissance le 16 mars 1781, quelques jours après son arrivée à Vienne. Elle devint son élève. Dans une lettre à son père, Mozart explique même que c'était sa seule élève. Elle eut des cours tous les jours à partir du 22 décembre et paya six ducats pour douze leçons. La comtesse, qui avait quasiment l'âge de Mozart, devint une claviériste remarquable, louée selon le *Jahrbuch der Kunst von Wien und Prag* de 1796 pour « sa précision, son bon goût et sa vélocité ». Il est probable que Mozart composa pour elle deux séries de variations, les 12 Variations en Sol sur « La Bergère Célimène » KV 359 (KV 374a) et les 6 Variations sur « Hélas, j'ai perdu mon amant » KV 360 (KV 374b). Mozart emprunta probablement la mélodie de La Bergère Célimène à un recueil de chants à deux voix d'Antoine Albanèse, castrat et professeur de chant français, publié en 1770. La première ligne du texte du chant est la suivante : « La Bergère

Célimène dans les bois s'en va chantant ». Le piano introduit le thème, accompagné par le violon, et joue la plupart du temps le rôle principal dans les variations. La quatrième variation est ainsi seulement pour clavier et dans la dixième variation, la partie de piano utilise le croisement des mains. Ce n'est que dans la dernière variation que le violon joue le rôle mélodique principal. Le thème pour les 6 Variations en sol « Hélas, j'ai perdu mon amant » KV 360 (KV 374b) fut emprunté au même recueil. Comme les précédentes variations, elles furent éditées en 1786 par Artaria. Le titre original de la chanson française était « Au bord d'une fontaine ». Les variations que Mozart destinait selon la page de couverture au clavecin ou pianoforte et violon (« Ariette avec variations pour le clavecin ou pianoforte... ») sont imprégnées de cette magnifique « tristesse » dont Mozart avait le secret.

Fantaisie en do mineur pour Piano, KV 396 (385f)

Gary Cooper

Le fragment de composition de Mozart sur lequel cette œuvre exceptionnelle est basée ne dure qu'environ 27 mesures, le violon n'apparaissant que dans les toutes dernières mesures. Quand il envisagea d'achever ce fragment, Maximilien Stadler n'eut que peu d'alternatives et composa pour cette raison une œuvre pour piano solo. Il accomplit cette tâche de façon magnifique, à tel point que l'œuvre fut depuis considérée comme l'hommage très personnel à Mozart de celui qui connaissait et aimait l'homme et son œuvre plus que presque tout autre. Cette pièce, baptisée Fantaisie par Stadler, garda une place dans le catalogue des œuvres complètes de Mozart jusqu'à nos jours. En jouant cette œuvre, on ne peut pas s'empêcher de sentir que Stadler recréa d'une certaine façon la magie que faisait naître le maître improvisant au clavier, sans contrainte, et de la manière la plus sincère.

Complete Sonatas for keyboard and Violin

W.A. Mozart - vol. 8

Clemens Romijn

English musical life in the 18th century was flooded with foreign musicians, most of them from Germany and Italy. Throughout Europe, London was considered a true Mecca of music. As the Hamburg musical publicist Johann Mattheson wrote in 1713, in his *Neueröffnetes Orchester* [The orchestra newly revealed]: “The Italians worship music, the French breathe life into it, the Germans fight for it, but the English pay good money for it.” Between 1712 and 1759, the year of his death, the giant of Saxony, Georg Friedrich Händel, ruled over the theatres, churches, and drawing-rooms of London with his operas, oratorios, concerti grossi, ceremonial- and chamber music. In 1762, three years after Händel’s death, Bach’s youngest son, Johann Christian, left Italy and settled in London. Although his stay was initially planned as a temporary sojourn, connected with two operas that he had composed for the King’s Theatre, London ultimately became his home for the rest of his life. “Crist!” Bach set the tone for no fewer than twenty years as a composer of operas and an arbiter of public musical life, and he was eventually appointed music master to Queen Charlotte and her children.

During their grand tour, which began in 1763, the Mozart family also made the crossing to England, with the court of King George III as their destination. George was wildly devoted to Händel’s music, and he had Mozart perform harpsichord compositions by his favorite composer. During 1765, the year that the Mozarts were in England, no fewer than seven oratorios by Händel were performed. Mozart would later arrange and perform some of these same works in Vienna: *Acis and Galatea* and *Messiah*. But Johann Christian Bach was also very much in the public eye: his opera, *Adriano in Siria*, had its premiere that same year at the King’s Theatre, London. It is highly probable that the Mozart family was present at one of the performances; there is a surviving set of ornaments, KV 293e, written out in Wolfgang’s or Leopold’s hand, for *Pharnaspe’s* aria,

“Cara, la dolce fiamma” from the work. Johann Christian Bach, the composer’s youngest son, was to be one of Mozart’s great models. At the time, Mozart was about eight or nine years old; Johann Christian was 30. For the rest of his life, Mozart treasured the memory of their acquaintance. When he composed one of his earliest harpsichord concerti, around the age of eleven, he did so by making an arrangement of a sonata by Johann Christian Bach and adding an accompaniment to it. In this simple way, he created showpieces which gave him a chance to sparkle during his early concert tours. Christian Bach’s sunny, galant spirit hovers over many of the works that Mozart composed during his Salzburg years. Later on, in Vienna, he even made use of themes by his London friend as a kind of *In Memoriam*.

Perhaps the greatest miracle was that Mozart already composed his first symphonies in London. One of them was performed on 21 February 1765 in the Haymarket Theatre. Among the symphonies was the very first, KV 216 in E flat Major. It is the work of a little boy of eight. In this brief symphony, which lasts in its entirety about as long as the opening movement of the “Jupiter” symphony, the voice of the galant period can clearly be heard. The rapid opening and closing movements, in particular, recognizably speak the musical language of Johann Christian Bach. The central movement could easily have been an intermezzo from Gluck’s *Orfeo* (1762). This “little symphony” was probably a co-production from the hands of Mozart and his father Leopold. A typical feature for this period is the lack of a minuet, which would become an invariable part of Mozart’s four-movement symphonies from the Vienna years onwards.

Leopold, writing to his friend and landlord Lorenz Hagenauer, includes some wonderful anecdotes. They include a reception at the Royal Court where Mozart astonished the King with his sight-reading, and his accompanying Queen Charlotte as she sang an aria. As Leopold wrote his letter dated 28 May 1764, Mozart was in the background, playing Johann Christian Bach’s sonatas for the keyboard with accompaniment for the violin or flute, plus cello, Op. 2, which had been published earlier in that same year. It can hardly

be by chance that Mozart, a year later, came forward on his own account with a comparable series, dedicated to none other than Christian Bach's student, Queen Charlotte. The title page indicates: *Six / Sonates / pour le / Clavecin / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon ou Flaute / Traversière / Très humblement dédiées / A Sa Majesté / Charlotte / Reine de la Grande Bretagne / Composées par / I.G.Wolfgang Mozart / Agé de huit Ans / Oeuvre III. London / Printed for the Author and Sold at his Lodgings / At Mr. Williamson in Thrift Street Soho. [Six Sonatas for the Harpsichord, which may be performed with the accompaniment of a Violin or Transverse Flute, most humbly dedicated to Her Majesty Charlotte, Queen of Great Britain, Composed by I.G. Wolfgang Mozart, aged eight years, Opus III. London].* Leopold probably put together the French-language dedication to the Queen. This time Leopold was not fudging Mozart's age; when Mozart wrote the works in 1764, he was still eight years old, though just barely so. He would celebrate his 9th birthday on 28 January 1765. Leopold had the six sonatas printed at his own expense and announced their publication on 20 March 1765 in the "Public Advertiser". And in August 1765, just before their departure from England, with his usual strong sense of history and instinct for publicity, Leopold presented this opus, together with opus 1 and 2, to the British Museum. Mozart was paid fifty guineas for his present to Queen Charlotte.

The separate cello part has long created confusion as to whether these sonatas are keyboard sonatas with ad lib accompaniment for violin or flute and cello, or genuine keyboard trios with three independent obbligato parts. As a matter of fact, both classifications and types of performance are feasible: harpsichord solo, harpsichord plus violin, with or without cello, and harpsichord plus flute, with or without cello. According to the most recent musicological opinion, these sonatas represent the birth of a new type of keyboard trio, which Mozart would not develop further until the 1780s when he composed his five mature piano trios, KV 496 through KV 564. The title page of Opus 3, as was usual at the time, explicitly mentions the harpsichord and not the fortepiano as the main instrument. This choice of instrumentation can also be inferred from the dynamic

indications, which are given in the violin part but not in the harpsichord part. Mozart was clearly working under the influence of Christian Bach, writing sonatas in two or three movements, with a dominant and richly ornamented part for the keyboard. During the course of the sonatas, the violin becomes increasingly emancipated from the keyboard, as can be seen in canonic imitation of the keyboard as well as the leading melodic role which the violin assumes during hand-crossing passages on the keyboard. In the last Sonata in B flat major, KV 15, the violin actually seems to have become an essential source of energy, supporting the sound of a “grand manner” during the powerful opening chords.

Additional note for Mozart - Volume 8

Gary Cooper

Throughout the first seven discs of this series, our intention has always been to combine Mozart's youthful works alongside those composed in later years, in part as a means of demonstrating the astounding level of invention, ebullience & quality contained in the earliest sonatas of this precocious prodigious talent. In this our final disc, we have deliberately bucked the trend since, of all the earlier collections, the keyboard writing of the 'London' Sonatas of 1764 seems to me far more idiomatic for harpsichord than anything he wrote in Paris or the Hague, and the compositional style in general is unique to this collection. Therefore, we decided to preserve the integrity of the collection, and in doing so, were able to use a fine Kirckman harpsichord of 1766 - exactly the sort of instrument the youngster would have encountered in England - as well as observing the optional suggestion of a cello, which not only bolsters the bass line but really enhances the whole texture. In other words, these are fledgling trios - of exactly the sort Mozart would have encountered by Bach & Abel, published & available at the time of his visit to England.

Vollständige Sonaten für Klavier und Violine

W.A. Mozart - Album 8

Clemens Romijn

Das englische Musikleben war im achtzehnten Jahrhundert von ausländischen Musikern überschwemmt worden, die vornehmlich aus Italien und Deutschland kamen. London galt in ganz Europa als das Mekka der Musik. Im Jahre 1713 schrieb der Hamburger Musikschriftsteller Johann Mattheson in seinem „Neueröffneten Orchester“: ‘Die Italiener beten die Musik an, die Franzosen hauchen ihr Leben ein, die Deutschen kämpfen für sie, aber die Engländer bezahlen sie gut.’ Zwischen 1712 und seinem Todesjahr 1759 hatte der sächsische Riese Georg Friedrich Händel die Londoner Theater, Kirchen und Wohnzimmer mit seinen Opern, Oratorien, Concerti grossi und seiner Staats- und Kammermusik erobert. Drei Jahre nach Händels Tod, 1762, ließ sich der jüngste Sohn Bachs, Johann Christian, aus Italien kommend, in London nieder. Was anfangs nur als zeitweiliger Aufenthalt vorgesehen war, nämlich im Zusammenhang mit zwei Opern, die er für The King’s Theatre schrieb, entwickelte sich schließlich zu einem lebenslangen Verbleib in der englischen Hauptstadt. Nicht weniger als zwanzig Jahre lang spielte ‘Cristl’ Bach hier die tonangebende Rolle auf dem Gebiet der Oper und des öffentlichen Konzertlebens, er brachte es selbst zum Musiklehrer der Königin Charlotte und deren Kinder.

Auf ihrer großen Tournee, die 1763 begann, reiste auch die Familie Mozart nach England und besuchte den Hof des Königs George III. in London. George war ein fanatischer Anhänger der Musik von Händel, und er ließ Mozart Cembalowerke seines bevorzugten Komponisten spielen. Im Jahre 1765, als die Mozarts in England waren, wurden in London nicht weniger als sieben Oratorien von Händel aufgeführt. Einige von diesen sollte Mozart später in Wien bearbeiten und aufführen: Acis und Galathea und Messias. Aber auch Johann Christian Bach ließ von sich hören: seine Oper Adriano in Siria erlebte ihre Uraufführung im selben Jahr im Londoner King’s Theatre. Es ist durchaus möglich, dass

die Familie Mozart bei einer der Vorstellungen zugegen war, denn von Wolfgangs oder Leopolds Hand sind Verzierungen erhalten zu einer Arie der Pharnaspe aus dem Stück, 'Cara, la dolce fiamma' KV 293e. In Johann Christian Bach, Bachs jüngstem Sohn, begegnete Mozart einem seiner großen Vorbilder. Mozart war damals etwa acht oder neun Jahre alt und Johann Christian dreißig. Mozart hat die Erinnerung sein Leben lang in Ehren gehalten. Als er mit rund elf Jahren eines seiner ersten Klavierkonzerte schrieb, machte er dies, indem er eine Sonate von Christian Bach bearbeitete und mit einer Begleitung versah. So schuf er auf einfache Weise Glanzstücke, mit denen er während seiner frühen Tourneen großen Eindruck erwecken konnte. Der galante und sonnige Geist Christian Bachs schwebt über vielen der Werke, die Mozart in seiner Salzburger Zeit komponierte. Später, in Wien, verwendete er selbst Themen seines Londoner Freundes als ein In Memoriam.

Das größte Wunder bestand aber wohl darin, dass Mozart bereits in London seine ersten Symphonien komponierte, von denen einige am 21. Februar 1765 im Haymarket Theatre aufgeführt wurden. Dazu gehörte auch die erste in Es-Dur, KV 16, das Werk eines kleinen achtjährigen Jungen. In dieser kurzen Symphonie, die etwa ebenso lang dauert, wie der erste Satz der Jupiter-Symphonie alleine, klingt die Welt des galanten Zeitalters durch. Insbesondere in den schnellen Ecksätzen erkennt man die musikalische Sprache Christian Bachs. Der Mittelsatz hätte ohne weiteres ein instrumentales Intermezzo aus Glucks Orfeo (1762) sein können. Wahrscheinlich war dieses 'Symphoniechen' eine gemeinsame Arbeit von Vater und Sohn Mozart. Bezeichnend ist das Fehlen eines Menuetts, das von Mozarts Wiener Jahren an ein unerlässlicher Bestandteil der viersätzigen Symphonie werden sollte.

In den Briefen an seinen Freund und Hausherrn Lorenz Hagenauer berichtet Leopold von großartigen Erlebnissen. Etwa vom Empfang am königlichen Hof, wobei der kleine Mozart den König damit überraschte, dass er vom Blatt lesen konnte und Königin Charlotte in einer Arie begleitete. Während Leopold am 28. Mai 1764 einen Brief schreibt, spielt Wolfgang im Hintergrund Johann Christian Bachs Sonaten für Klavier mit Begleitung von

Violine oder Flöte und Cello Opus 2, die vorher in diesem Jahr veröffentlicht worden waren. Es kann kaum ein Zufall sein, dass Mozart ein Jahr später mit einer vergleichbaren Reihe hervortrat, die auch noch Christian Bachs Schülerin, Königin Charlotte gewidmet war. Das Titelblatt lautet: *Six / Sonates / pour le / Clavecin / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon ou Flaute / Traversière / Très humblement dédiées / A Sa Majesté / Charlotte / Reine de la Grande Bretagne / Composées par / I.G.Wolfgang Mozart / Agé de huit Ans / Oeuvre III. London / Printed for the Author and Sold at his Lodgings / At Mr. Williamson in Thrift Street Soho.* Wahrscheinlich hatte Leopold die Widmung an die Königin in französischer Sprache verfasst. Diesmal mogete er nicht mit Wolfgangs Alter, denn als dieser 1764 die Stücke schrieb, war er gerade noch acht Jahre alt. Am 28. Januar 1765 sollte er neun werden. Leopold hatte die sechs Sonaten auf eigene Kosten drucken lassen und kündigte die Veröffentlichung am 20. März 1765 im *Public Advertiser* an. Und mit seinem starken historischen Bewusstsein und Gespür für Publizität bot er unmittelbar vor der Abreise aus England im August 1765 dieses Opus zusammen mit Opus 1 und 2 dem British Museum an. Die Mozarts erhielten als Belohnung für das Geschenk an Königin Charlotte fünfzig Guineen.

Aufgrund der aparten Cellopartie war man sich lange darüber im Unklaren, ob diese sechs Sonaten nun Klaviersonaten mit Ad-libitum-Begleitung von Violine oder Flöte und Cello wären oder echte Klaviertrios mit drei unabhängigen obligaten Stimmen. Eigentlich sind beide Besetzungen beziehungsweise Ausführungen möglich: Cembalo solo, Cembalo und Violine mit oder ohne Cello und Cembalo und Flöte mit oder ohne Cello. Gemäß der jüngsten musikwissenschaftlichen Ansicht sind wir mit diesen sechs Sonaten Zeuge der Geburt des neuen Genres des Klaviertrios, das Mozart erst in Wien in den 1780er Jahren in seinen fünf reifen Klaviertrios KV 496 bis KV 564 weiterentwickeln sollte. Die Titelseite des Opus 3 nennt, wie damals üblich, ausdrücklich das Cembalo und nicht das Fortepiano als Hauptinstrument. Diese Vorzugsbesetzung ist auch aus den dynamischen Zeichen abzuleiten, insbesondere Crescendobezeichnungen, die wohl in der Violinstimme, aber nicht in der Cembalopartie angegeben sind. Mozart hat sich deutlich durch

Christian Bachs Vorbild leiten lassen, mit Sonaten in zwei oder drei Sätzen und einer dominierenden und stark beladenen Klavierpartie. Im Verlauf der Sonaten nehmen die Momente der Emanzipation der Violinstimme zu, erkennbar an den kanonischen Imitationen der Klavierpartie und der melodisch führenden Rolle, wenn der Pianist Passagen mit gekreuzten Händen hat. In der letzten Sonate in B-Dur, KV 15, scheint die Violinstimme selbst unentbehrlich im Steigern des Klangs zu einem 'grandiosen Stil' in den starken Eröffnungsakkorden.

Zusätzlicher Hinweis zu Mozart - Album 8

Gary Cooper

Während der ersten sieben CDs dieser Reihe hatten wir stets die Absicht, Mozarts Jugendwerke neben jene zu stellen, die er in späteren Lebensjahren komponierte, teils auch um zu zeigen, welch überraschendes Niveau an Einfallsreichtum, Überschwänglichkeit und Gehalt schon die ersten Sonaten dieses frühreifen Talent es enthalten. In dieser, unserer letzten CD, haben wir dieses Verfahren absichtlich aufgegeben, da mir von allen früheren Sammlungen die Klaviaturtechnik der 'Londoner' Sonaten von 1764 weitaus typischer für das Cembalo erscheint, als alles was er in Paris oder Den Haag geschrieben hatte, und der Kompositionsstil ist in dieser Sammlung im allgemeinen einzigartig. Deshalb beschlossen wir, die Einheit der Sammlung zu wahren, und so hatten wir das Glück, ein hervorragendes Kirckman-Cembalo von 1766 verwenden zu können - genau die Art von Instrument, auf dem der junge Mozart in England gespielt haben dürfte -, und ebenso die optionale Verwendung eines Cellos, das nicht nur die Basspartie unterstützt, sondern auch die gesamte Struktur verstärkt. Mit anderen Worten, dies sind beflügelnde Trios von genau der Art, auf die Mozart bei Bach und Abel gestoßen sein dürfte, die zu jener Zeit, als er England besuchte, im Druck erschienen und oft zu hören waren.

Intégrale des sonates pour clavier et violon

W.A. Mozart - vol. 8

Clemens Romijn

Au dix-huitième siècle, en Angleterre, le milieu musical fut envahi par des musiciens étrangers, provenant principalement d'Allemagne et d'Italie. Dans toute l'Europe, Londres passait pour être La Mecque de la musique. Johann Mattheson, compositeur et théoricien de Hambourg, écrivit en 1713 dans son *Neu-eröffnetes Orchester* : « Les Italiens adorent la musique, les Français lui insufflent la vie, les Allemands se battent pour elle, mais les Anglais paient bien pour elle. » Entre 1712 et l'année de son décès en 1759, Georg Friedrich Händel, géant saxon, domina les théâtres, les églises et les salons londoniens avec ses opéras, ses oratorios, ses concertos grossi, sa musique de chambre et sa musique d'Etat. Trois ans après la mort de Händel, en 1762, le fils cadet de Bach, Johann Christian, partit d'Italie et fit la traversée pour se rendre à Londres. Son projet initial d'y séjourner temporairement, le temps de s'occuper des deux opéras qu'il avait composés pour le King's Theatre déboucha sur son installation dans la capitale anglaise où il résida jusqu'à la fin de ses jours. Non seulement « Cristl » Bach y donna le ton pendant plus de vingt ans dans le domaine de l'opéra et des concerts publics mais il fut aussi le professeur de musique de la reine Charlotte et de ses enfants.

Pendant une grande tournée entreprise en 1763, la famille Mozart fit aussi la traversée vers l'Angleterre pour se rendre à la cour du roi George III à Londres. George, amateur passionné de la musique de Händel, fit jouer à Mozart des œuvres de son compositeur favori. En 1765, l'année où les Mozart furent en Angleterre, pas moins de sept oratorios de Händel furent exécutés. Plus tard, à Vienne, Mozart interpréta et arrangea quelques-uns d'entre eux. Mais Johann Christian Bach fit également parler de lui : la première de son opéra *Adriano in Siria* eut lieu au King's Theatre de Londres la même année. La famille Mozart assista sans doute à l'une des représentations, car des ornements de la main de Mozart ou de Leopold sur un air de *Pharnaspe* extrait de cette œuvre, « Cara, la

dolce fiamma » KV 293e, furent conservés. Johann Christian Bach, fils cadet de Bach, fut un des plus grands exemples de Mozart. Lorsqu'ils se rencontrèrent, Mozart avait alors huit ou neuf ans, Johann Christian trente. Mozart honora ce souvenir toute sa vie. Vers l'âge de onze ans, lorsqu'il composa l'un de ses premiers concertos pour clavier, il arrangea une sonate de Christian Bach et lui rajouta un accompagnement. Il créa ainsi de manière simple des pièces brillantes avec lesquelles il put se mettre en valeur pendant ses premières tournées. L'esprit galant et rayonnant de Christian Bach plane au-dessus d'un grand nombre d'œuvre que Mozart composa durant sa période salzbourgeoise. Plus tard, à Vienne, il utilisa même des thèmes de son ami de Londres comme *In memoriam*.

Le plus grand miracle fut peut-être encore que Mozart composa déjà à Londres ses premières symphonies, dont quelques-unes furent exécutées le 21 février 1765 au Haymarket Theatre. Parmi elles, on peut mentionner la toute première en Mi bémol KV 16, une œuvre d'un enfant de huit ans. Dans cette brève symphonie, qui dure à peu près aussi longtemps que le premier mouvement de la Symphonie Jupiter, résonne le monde de l'époque galante. On perçoit des traces du langage musical de Christian Bach surtout dans le premier et le dernier mouvement. Le mouvement central aurait pu très bien être un intermède instrumental extrait de l'*Orfeo* de Gluck (1762). Cette « petite symphonie » fut probablement une coproduction du père et du fils Mozart. Il faut noter l'absence de menuet, mouvement qui dès l'arrivée de Mozart à Vienne devint pour lui un élément inhérent à la symphonie en quatre mouvements.

Dans les lettres à son ami et propriétaire Lorenz Hagenauer, Leopold mentionna de superbes anecdotes, telles que leur arrivée à la cour royale où Mozart surprit le roi par son habileté à déchiffrer et accompagna la reine Charlotte dans un air. Le 28 mai 1764, tandis que Leopold écrivait une lettre, Mozart jouait les Sonates pour clavier avec accompagnement de violon ou de flûte et de violoncelle, opus 2, de Johann Christian Bach, éditées un peu auparavant, la même année. Ce ne fut certainement pas par hasard qu'un an plus tard Mozart présenta une série de pièces comparables, dédiées de plus à l'élève

de Christian Bach, la reine Charlotte. La page de titre comprend le texte suivant : Six / Sonates / pour le / Clavecin / qui peuvent se jouer avec / L'accompagnement de Violon ou Flaute / Traversière / Très humblement dédiées / A Sa Majesté / Charlotte / Reine de la Grande Bretagne / Composées par / I.G.Wolfgang Mozart / Agé de huit Ans / Oeuvre III. London / Printed for the Author and Sold at his Lodgings / At Mr. Williamson in Thrift Street Soho. Ce fut certainement Leopold qui écrivit la lettre de dédicace en français. Cette fois-ci, il ne modifia pas l'âge de Mozart, car en 1764, lorsque Mozart composa ces pièces, il avait encore huit ans. Il eut neuf ans le 28 janvier 1765. Leopold avait fait éditer les six sonates à ses frais et annonça cette publication le 20 mars 1765 dans le Public Advertiser. Juste avant de partir d'Angleterre en août 1765, mu par sa forte conscience de l'histoire et son sens pour la publicité, il offrit ces opus au British Museum en même temps que les opus 1 et 2. La reine Charlotte donna à Mozart cinq guinées en guise de rémunération pour son cadeau.

Du fait de la présentation séparée de la partie de violoncelle, on se demanda pendant longtemps si ces six sonates étaient des sonates pour clavier avec un accompagnement ad libitum de violon ou de flûte et de violoncelle, ou un véritable trio avec clavier comprenant trois parties obligées indépendantes. En réalité, ces deux visions et manières d'exécuter ces pièces sont possibles : clavecin seul, clavecin plus violon avec ou sans violoncelle, et clavecin plus flûte avec ou sans violoncelle. Selon les écrits musicologiques les plus récents, ces sonates marquent la naissance du nouveau genre du trio avec clavier que Mozart ne continua de développer que dans les années 1780, à Vienne, avec ses cinq trios avec piano KV 496 à 564. La page de titre de l'opus 3 mentionne le clavecin et non le pianoforte en tant qu'instrument principal, comme c'était l'usage à cette époque. Cette préférence d'instrumentation peut également être déduite des signes de dynamique, notamment des indications de crescendo qui se trouvent dans la partie de violon et non dans la partie de clavecin. Mozart se laissa inspirer clairement par l'exemple de Christian Bach, dont les sonates en deux ou trois mouvements possèdent une partie de clavier riche et dominante. Au cours de la sonate, les moments où l'on note une émancipation

de la partie de violon se multiplient, reconnaissables aux imitations en canon de la partie de clavier et à son rôle mélodique lorsque le claviériste a des passages avec des croisements de mains. Dans la dernière Sonate en Si bémol KV 15, pour l'obtention d'un « style grandiose », la partie de violon semble même indispensable dans les puissants accords d'ouverture comme stimulation de la sonorité.

Mozart Volume 8

Gary Cooper

Tout au long des sept premiers disques de cette série, notre intention a toujours été de combiner les œuvres de jeunesse de Mozart à celles qu'il composa plus tard, en partie comme un moyen pour démontrer le stupéfiant niveau d'invention, d'exubérance et de qualité contenu dans les sonates les plus anciennes de ce prodigieux talent précoce. Dans ce dernier disque, nous avons délibérément changé de cap puisque, parmi tous les recueils du début de la carrière de Mozart, l'écriture pour clavier des sonates « londoniennes » de 1764 me semble sur le plan de leur idiome beaucoup plus appropriée au clavecin que celle des œuvres qu'il composa à Paris ou à La Haye. Le style des pièces de ce recueil est en outre unique. Nous avons donc décidé de préserver son intégrité. Pour ce faire, nous avons utilisé un beau clavecin Kirkman de 1766 – exactement le type de d'instrument que le jeune Mozart put trouver en Angleterre – et avons adopté la suggestion de l'utilisation du violoncelle qui non seulement soutient la ligne de basse mais met en valeur toute la texture. En d'autres mots, ce sont des trios encore jeunes – exactement tels que ceux que Mozart put entendre chez Bach et Abel, musique qui était publiée et disponible à l'époque où Mozart séjourna en Angleterre.

The Duo partnership **Gary Cooper** and **Rachel Podger** has taken them worldwide. Their recordings of Mozart's Complete Sonatas for Keyboard & Violin have received countless awards and accolades, including multiple Diapason d'Or awards and Gramophone Editor's Choices, and hailed as 'benchmark' recordings. The Duo's repertoire includes music from Bach and Biber to Mozart and Beethoven. Their partnership also extends to orchestral projects with future plans for all the Bach Concerti.

Rachel Podger is one of the most creative talents to emerge in the field of period performance over the last decade. Rachel has established herself as a leading interpreter of the music of the Baroque and Classical periods. She was educated in Germany and in England at the Guildhall School of Music and Drama where she studied with David Takeno and Michaela Combetti.

After beginnings with The Palladian Ensemble and Florilegium, she was leader of The English Concert from 1997 to 2002. In 2004 Rachel began a guest directorship with The Orchestra of the Age of Enlightenment, with whom she has toured throughout Europe and the USA. Rachel directed the orchestra in a televised concert at the BBC Proms in 2007. 2008 saw performances of Mozart's Sinfonia Concertante with violist Pavlo Beznosniuk and also a Haydn and JC Bach symphonic programme for the York Early Music Festival and a German high Baroque programme which toured Benelux and the US. Future plans with the OAE include Haydn and Mozart Violin Concertos to be released in 2009. Rachel has also enjoyed collaborations with Arte dei Suonatori (Poland), Musica Angelica and Santa Fe Pro Musica (USA), The Academy of Ancient Music and The European Union Baroque Orchestra.

Rachel's recordings of J.S. Bach's Sonatas and Partitas for Solo Violin and his Sonatas for Violin and Harpsichord (with Trevor Pinnock) were both awarded first place by the BBC's 'Building a Library' programme. Rachel's recording of Telemann's Twelve Fantasies for Solo Violin won the prestigious Diapason d'Or and her 2003 recording of Vivaldi's 12

violin concertos 'La Stravaganza' also received the Diapason d'Or as well as winning the 2003 Gramophone Award for Best Baroque Instrumental recording.

Teaching is a significant part of Rachel's musical life; she teaches at The Royal Welsh College of Music and Drama, Cardiff; she is Visiting Professor of Baroque Violin and Fellow of The Guildhall School of Music and Drama, London and Visiting Professor at the Royal Danish Academy of Music, Copenhagen. In September 2008 she took up the newly-founded Michaela Comberti Chair for Baroque Violin at the Royal Academy of Music in London where she is also an Honorary Member.

Gary Cooper is now established as one of the foremost ambassadors of the harpsichord and fortepiano - in particular, as an interpreter of Bach's & Mozart's keyboard music – and as a director of period performance in concert, and in opera. Along with performances worldwide, he has made many recordings for TV, radio and CD, including an award-winning CD of Bach's Well-Tempered Clavier. Gary's diverse recital programmes range from the music of the Elizabethan Virginalists to the harpsichord music of Bach and Scarlatti, from Mozart's Piano Sonatas to the music of Dussek, Clementi, Beethoven and Mendelssohn.

Adding to an extensive discography, solo recording projects with Channel Classics range from Bach's complete Keyboard Concerti and the Goldberg Variations, to Mozart's and Haydn's Piano Variations and Beethoven's Diabelli Variations & late Bagatelles, all on original keyboards of the period. He has recorded Schubert's Die Winterreise with baritone, Peter Harvey, and Haydn Symphonies with ensemble Arion, and, most recently, for Channel Classics, of Haydn : Late Piano Works.

Gary is also an established conductor, having worked with many ensembles. Recent operas include Handel's Alcina, Orlando and Mozart's Die Entführung aus dem Serail. He directs the Akademie für Alte Musik in Berlin, recently to great acclaim at the 2007

Potsdam Festival, where he returns in 2009; also the Irish Baroque Orchestra, the Hanover Band, and performs regularly in North America where he directs the leading Canadian period instrument ensemble, Arion, in Montreal.

Gary is 'Artist in Residence' of the exciting Belgian period instrument ensemble, B'Rock, directing orchestral and opera productions and recordings. Gary appears at major festivals such as the Flanders Festival, the Bruges, Utrecht, Potsdam and Innsbruck Early Music Festivals and throughout the UK, Europe and Asia.

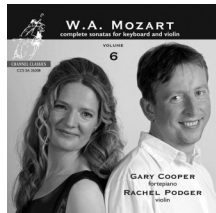
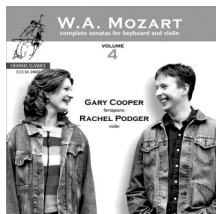
Gary currently teaches harpsichord & fortepiano at the Royal Welsh College of Music & Drama, Birmingham Conservatoire, is visiting professor of fortepiano at the Royal College of Music and regularly visits other conservatoires such as McGill University in Montreal.

Alison McGillivray was born and brought up in Glasgow. She studied cello at the Royal Scottish Academy of Music and Drama with William Conway and at the Royal Academy of Music with Jennifer Ward Clarke. She was principal cellist with Sonnerie, The English Concert and The Academy of Ancient Music for many years, and plays with Concerto Caledonia, Concordia, The Early Opera Company and The Bach Players. During 2000, Alison played cello and viol in John Eliot Gardiner's Bach Cantata Pilgrimage.



Alison is professor of baroque cello at the Royal Scottish Academy of Music and Drama and the Guildhall School of Music and Drama. She also helps to run Katherine McGillivray's 'Get a Life Fun, a charity to fund sabbaticals for musicians: www.getalifefund.org.uk

W.A. Mozart complete sonatas for keyboard and violin



CCS SA 21804 (vol.1)

- Editor's Choice:
Gramophone
- Diapason d'Or

CCS SA 22805(vol.2)

- Diapason d'Or

CCS SA 23606 (vol.3)

- Editor's Choice:
Gramophone

CCS SA 24606 (vol.4)

- Diapason d'Or

CCS SA 25608 (vol.5)

- Diapason d'Or
- Sunday Times *****
cd of the week
- 4* The Times

CCS SA 26208 (vol.6)

- Opus D'Or
- Klassik.com 5*
- 5* Audiophile Audition



award winner: La Stravaganza

- Editor's Choice: Gramophone
- Gramophone:
Best Baroque Recording 2003:
- Stereophile: Recording of the Month
- 10: Luister
- Diapason d'or
- Choc du Monde de la Musique
- Recommandé par Classica
- Cd des Monats: Alte Musik Aktuell
- 10/10 Classics Today

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
with *Arte dei Suonatori*

CCS 19503 Vivaldi: La Stravaganza
with *Trevor Pincock*

CCS 14798 Bach: The Complete Sonatas
for Violin and Obbligato Harpsichord

CCS SA 19002 J. Ph. Rameau;
Pièces de Clavecin en Concerts



CCS SA 26509 Gary Cooper
Haydn: Late Piano Works

for complete discography: www.channelclassics.com

Please send to Veuillez retourner:

CHANNEL CLASSICS RECORDS

Waaldijk 76, 4171 CG Herwijnen,
the Netherlands
Phone: (+31.418) 58 18 00
Fax: (+31.418) 58 17 82



Where did you hear about Channel Classics? Comment avez-vous appris l'existence de Channel Classics?

- | | |
|--|---|
| <input type="checkbox"/> Review Critiques | <input type="checkbox"/> Store Magasin |
| <input type="checkbox"/> Radio Radio | <input type="checkbox"/> Advertisement Publicité |
| <input type="checkbox"/> Recommended Recommandé | <input type="checkbox"/> Other Autre |

Why did you buy this recording? Pourquoi avez-vous acheté cet enregistrement?

- | | |
|--|--|
| <input type="checkbox"/> Artist performance L'interprétation | <input type="checkbox"/> Reviews Critique |
| <input type="checkbox"/> Sound quality La qualité de l'enregistrement | <input type="checkbox"/> Price Prix |
| <input type="checkbox"/> Packaging Présentation | |

What music magazines do you read? Quels magazines musicaux lisez-vous?

Which CD did you buy? Quel CD avez-vous acheté?

Where did you buy this CD? Où avez-vous acheté ce CD?

I would like to receive the CHANNEL CLASSICS CATALOGUE

Name Nom

Address Adresse

City/State/Zipcode Code postal et ville

Country Pays

Please keep me informed of new releases via my e-mail:





COLOPHON

PRODUCTION

Channel Classics Records by

PRODUCER

Jonathan Freeman-Attwood

RECORDING ENGINEER, EDITING

C. Jared Sacks

PHOTOGRAPHY

Chris Stock Photography

MAKE UP

Michelle Goddard

COVER DESIGN

Channel Classics

LINER NOTES

Clemens Romijn

TRANSLATIONS

Erwin Peters (German)

Clémence Comte (French)

PIANO TUNER

Edmund Pickering

RECORDING LOCATIONS

St. Martin's Church, East Woodhay,

Berkshire, UK (vol.7)

St. John the Evangelist Church, Upperwood

London, UK (vol.8)

RECORDING DATES

April 2008 (vol. 7), January 2009 (vol. 8)

Technical information

MICROPHONES

Bruel & Kjaer 4006, Schoeps

DIGITAL CONVERTERS

DSD Super Audio / Meitnerdesign AD/DA

Pyramix Editing / Merging Technologies

SPEAKERS

Audio Lab, The Netherlands

AMPLIFIERS

van Medevoort, The Netherlands

CABLES

Van den Hul*

MIXING BOARD

Rens Heijnis, custom design

Mastering Room

SPEAKERS

B+W 803d series

AMPLIFIER

Classe 5200

CABLES

Van den Hul*

* exclusive use of Van den Hul cables

The INTEGRATION and The SECOND®

special thanks to Simon Neal for the use of the Jacob Kirkman 1766 harpsichord (vol.8)

visit our website at www.channelclassics.com

VOLUME 7

**1 ALLEGRO IN B FLAT MAJOR,
KV 372** [from an incomplete Sonata,
first movement, completed by Abbé
Maximilian Stadler] 7.58

**2-8 6 VARIATIONS IN G MINOR,
'HÉLAS, J'AI PERDU MON AMANT',
KV 374B** 11.03

**SONATA IN E FLAT MAJOR,
KV 26**

9 Allegro molto 2.45
10 Adagio poco Andante 2.50
11 Rondeaux 2.37

**12 FANTASIA IN C MINOR FOR
PIANO, KV 396** [after a fragment of
a work for Violin & Piano by Mozart,
composed by Stadler] 10.20

**13-25 12 VARIATIONS IN G
MAJOR, 'LA BERGÈRE CÉLIMÈNE',
KV 374A** 17.02

total time: 55.18

violin: Pesarinius 1739
fortepiano: Anton Walter, Vienna 1795;
copy by Derek Adlam 1987

VOLUME 8

London Sonatas, 1764

SONATA IN B FLAT MAJOR, KV 10

1 Allegro 4.53
2 Andante 5.31
3 Menuetto I and II 3.20

SONATA IN G MAJOR, KV 11

4 Andante 3.56
5 Allegro 2.10
6 Menuetto - Allegro 3.48

SONATA IN A MAJOR, KV 12

7 Andante 4.15
8 Allegro 2.12

SONATA IN F MAJOR, KV 13

9 Allegro 5.11
10 Andante 6.03
11 Menuetto I and II 2.20

SONATA IN C MAJOR, KV 14

12 Allegro 4.37
13 Allegro 2.51
14 Menuetto I and II 'Carillon' 2.58

SONATA IN B FLAT MAJOR, KV 15

15 Andante maestoso 6.57
16 Allegro grazioso 2.43

total time: 65.00

violin: Pesarinius 1739
harpsichord: Jacob Kirckman 1766
with Alison McGillivray, cello



CHANNEL CLASSICS

CCS SA 28109
2CD

© & © 2009

Production & Distribution
Channel Classics Records by
info@channel.nl

www.channelclassics.com

Made in Austria

*english *deutsch *français



this recording can be
played on all cd-players