

ACCENT

Mozart's Maestri

Johann Christian Bach & Giovanni Marco Rutini
harpichord concertos & keyboard sonatas



Luca Guglielmi
Concerto Madrigalesco



Mozart's Maestri

Johann Christian Bach & Giovanni Marco Rutini

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756-1791)

Johann Christian Bach

(1735-1782)

**3 Harpsichord Concerti after Johann Christian Bach KV 107 (21b)
à Cembalo concertato, 2 Violini e Basso (1772)**

"...Ich liebe ihn (wie sie wohl wissen) von ganzen Herzen und habe Hochachtung für ihn..."
[W.A. Mozart about J. Chr. Bach, letter no 131, 27 August 1778]

ACCENT

Recording: 19 November 2010 (Mozart, live recording) in Teatro Bibiena, Mantova and
11-12 May 2011 (Rutini) in Chiesa di San Bernardino da Siena in Piano Audi, Corio (Italy)

Recording producer: Davide Ficco

Digital editing: Roberto Chinellato

Assistance: Jenny Campanella & Lorenzo Lustrì

Executive producer: Hanno Pfisterer

Layout: Joachim Berenbold

Booklet editor: Susanne Lowien

Translations: Sylvie Coquillat (Français), Susanne Lowien (Deutsch)

CD manufactured in The Netherlands

© + © 2014 note 1 music gmbh

Giovanni Marco Rutini

(1723-1797)

**4 Selected Keyboard Sonatas
(Sonate per Cimbalo – Haffner, Nürnberg 1758-1765)**

"...und etliche gute Sonaten von Rutini Zum Exempl aus dem Eb, aus dem D, etc..."
[Leopold Mozart to Maria Anna „Nannerl“ Mozart, letter no 241, 18 August 1771]

W.A. Mozart / J. Chr. Bach
Concerto in D major KV 107,1
(after J.Chr. Bach, Sonata Op.5 no.2)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | <i>Allegro</i> (Cadenza: Mozart) | 5:43 |
| 2 | <i>Andante</i> (Cadenza: Mozart) | 4:23 |
| 3 | <i>Tempo di Menuetto – Minore – Da Capo Tempo di Menuetto</i> | 3:46 |

Giovanni Marco Rutini
Sonata in D major Op.6 no.2 (+)

- | | | |
|---|---|------|
| 4 | <i>Con brio</i> | 5:25 |
| 5 | <i>Minuetto – Trio – Minuetto da capo</i> | 2:19 |

Sonata in g minor Op.6 no.5 (*)

- | | | |
|---|----------------------|------|
| 6 | <i>Allegro molto</i> | 3:34 |
| 7 | <i>Allegro</i> | 1:34 |

W.A. Mozart / J. Chr. Bach
Concerto in G major KV 107,2
(after J.Chr. Bach, Sonata Op.5 no.3)

- | | | |
|---|---|------|
| 8 | <i>Allegro</i> | 4:14 |
| 9 | <i>Thema: Allegretto – Variation I-IV</i> | 4:48 |

Giovanni Marco Rutini
Sonata in E flat major Op.6 no.6 (S)

- | | | |
|----|---------------------|------|
| 10 | <i>Andante</i> | 3:47 |
| 11 | <i>Presto assai</i> | 4:33 |
| 12 | <i>Allegro</i> | 3:32 |

Sonata in f minor Op.5 no.5 (S)

- | | | |
|----|---|------|
| 13 | <i>Andante</i> | 1:51 |
| 14 | <i>Allegro</i> | 3:20 |
| 15 | <i>Presto – Minuetto – Presto da capo</i> | 2:32 |

W.A. Mozart / J. Chr. Bach
Concerto in E flat major KV 107,3
(after J.Chr. Bach, Sonata Op.5 no.4)

- | | | |
|----|-------------------|------|
| 16 | <i>Allegro</i> | 5:50 |
| 17 | <i>Allegretto</i> | 3:47 |

harpsichord Pascal Taskin 1769
copy by Keith Hill, Manchester (Michigan, USA) 1996

harpsichord Elpidio Gregori, Sant'Elpidio 1726 (+)
copy by André Restelli, Milano 2003

harpsichord Christian Vater, Hannover 1738 ()*
copy by André Restelli, Milano 1998

fortepiano Gottfried Silbermann, Freiberg 1749 (S)
copy by André Restelli, Milano 1996



Concerto Madrigalesco

Massimo Spadano, Liana Mosca *violin*
Bruno Cochet *violoncello*
Xavier Puertas *violone*

Luca Guglielmi

harpsichord, fortepiano & musical direction

Mozart's "Maestri"

Johann Christian Bach & Giovanni Marco Rutini

Of all the early musical influences on Mozart, perhaps the strongest was his encounter with Johann Christian Bach (1735-1782) whom he met during a protracted stay in London in 1764-5. Mozart, his sister and father visited London during the grand tour organized by Leopold partly to broaden his children's education and partly in order to show off his talented offspring to the musical world. While a trip across the English Channel may not originally have been on Leopold's itinerary, the Mozarts remained in London from 23 April 1764 until the beginning of July 1765.

Bach's own early training was at the hands of his father, though soon after Johann Sebastian's death in 1750 Johann Christian travelled to Italy where, in 1756, he became a pupil of the theorist and contrapuntist, Padre Martini in Bologna. He became organist of Milan cathedral in 1760 (having converted to Catholicism), all the while developing a strong interest in opera. His greatest operatic successes were to take place not in Italy, but in England. Having been appointed composer to the King's Theatre in London in 1762, his opera *Orione* was performed there in February 1763, attracting the attention of Queen Charlotte, and shortly thereafter Bach became her music master, cementing, for a while, his reputation and financial security. In London, Bach also produced significant

quantities of instrumental and orchestral music, especially for keyboard. Jointly with the renowned viola da gamba player, Karl Friedrich Abel (1723-1787), he curated a series of extremely fashionable subscription concerts from 1764 – the first of their kind in England. The Bach-Abel concert series was a hugely significant feature of the London musical scene, and took place initially in premises owned by Teresa Cornelys in Carlisle Square, Soho.

Johann Christian Bach's music typifies the galant style of the mid-eighteenth century. Graceful and melodious, characterized by balanced, symmetrical, and contrasting melodic phrases and predominantly chordal harmony (in contrast to the densely contrapuntal textures of the baroque idiom, founded on a relatively continuous rhythmic tread), Bach's fashionable galant music proved highly influential on the young Mozart whose fascination with Bach's Op.5 keyboard sonatas led to him arranging three of them, in D, G and E flat as concertos. Mozart must have encountered these pieces in pre-publication copies (or manuscripts), since Bach's sonatas were not published as a set until 1766 as *Six Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte*, 'Piano Forte' perhaps meaning both grand and square piano varieties, for it is likely that Bach performed his own sonatas on the very popular English Square Piano, being manufactured at this time by Johannes Zumpe.

Mozart's admiration for Johann Christian Bach's music outlasted his London encounter. His A major Piano Concerto, K.414 (1783) contains a direct quotation at the beginning of its Andante from Bach's opera, *Amadis des Gaules*, and Mozart wrote a couple of virtuosic cadenzas (K.293e) for arias from Bach's *Adriano in Siria*. In his correspondence, Mozart is always respectful of Bach. For instance, writing to his father on 28 February 1778, from Mannheim, Mozart explained: "*For practice I have also set to music the aria "Non so d'onde viene," [K.294] so beautifully composed by Bach. Because I know Bach's setting so well and like it so much, and because it is always ringing in my ears, I wanted to see if I could nevertheless write an aria totally unlike his.*"

On 27 August 1778 he wrote to Leopold again, this time from Paris: "*You can easily imagine [Bach's] delight and mine at meeting again; perhaps his delight may not have been quite as sincere as mine...I love him and respect him with all my heart.*"

Leopold shared his son's enthusiasm for Bach's work, in fact, encouraging his son to imitate Bach's fine yet simple style, appropriate for amateurs (hence saleable), and distinguishing Bach's mastery from the music of 'bunglers' in terms of its soundness of musical construction, and (famously) 'il filo' (letter of 13 August 1778). He would certainly have agreed with Wolfgang's opinion, on learning of Bach's death in 1782 that this was 'a sad day for the world of music'.

Mozart's 'pasticcio' keyboard concertos, K. 107, composed in 1772, were not the first Mozart had

arranged from existing sonata models by other composers. In 1767 he had composed (perhaps 'compiled' would be a better description) four such pasticcio concertos, K. 37, 39, 40, and 41, effectively concerted transcriptions from sonata movements by Schobert, Honauer, Raupach and Eckard – all composers whom the Mozarts encountered in Paris the previous year. Probably Leopold felt that this process of transcription served a useful educational purpose, and it is apparent from the surviving autographs of both sets of pasticcios that the transcriptions were something of a joint effort. The K. 107 concertos contain a mixture of Mozart's handwriting (most of the string parts) and that of his father (the figured bass and keyboard parts). The instrumentation comprises two violins, cello and keyboard, similar in nature to Bach's own Opp.1 and 7 concertos. Interspersed between the various phrases of Bach's original sonatas Mozart adds tutti sections featuring all of the instruments, resulting in a succession of alternating tuttis and solos. The basic procedure may be illustrated from the first movement of the first concerto, based on Bach's Op.5 no.2 in D (which may later have been influential thematically and structurally on Mozart's own D major Sonata, K.284). Mozart basically retains the succession of ideas from Bach's sonata, including its essential melodic, harmonic and rhythmic aspects, and the distinction between melody and accompanimental textures, but inserts four tutti sections, which restate or otherwise deploy Bach's thematic ideas. Of the four tuttis, the first is the longest, at nearly 30 bars, constructed

from the material of the two contrasting thematic and tonal sections of Bach's sonata exposition. The other three tutti sections (bars 70–74, 143–47 and 148–152) function as brief interjections providing structural emphasis at various points: bars 70–74 announce the arrival of the central developmental episode; bars 143–47 signal the breach in continuity towards the end of the movement filled by the soloist's improvised cadenza; finally, bars 148–52 round off the movement.

The galant idiom of Bach's Op.5 sonatas that so attracted Mozart is shared by the sonatas of Giovanni Marco Rutini (1723–1797). At least some of Bach's sonatas may have been composed in Italy, shortly before his removal to London, and stylistically they are far closer to the work of Rutini, Sammartini and Galuppi than, say, his half-brother, Carl Philip Emanuel Bach. Born in Florence, Rutini studied in Naples and was active in Prague from 1748, principally as an opera composer (his *Allesandro nell'Indie*, to a libretto by Metastasio, was performed there in 1750). Subsequently he moved to St Petersburg (his *Il negligente*, to a libretto by Goldoni, was performed there in 1758), where he was keyboard tutor to Catherine the Great. The remainder of his life was spent in Italy. At least 15 of his operas were given during the 1760s and 1770s in Bologna, Florence, Modena, Pistoia and Turin.

Rutini's keyboard sonatas circulated quite widely in Europe. The sonatas from his Opp.5 and 6 included on this disc were published in a 12-volume anthology of solo keyboard sonatas, *Oeuvres Melées*, produced by the Nuremberg printer, Johann Ulrich

Haffner, and which appeared between the mid 1750s and mid 1760s. Haffner's editions were primarily of music by German composers, though a good number of Italians were also included. Also notable is Haffner's wide geographical remit: many of the composers included were Germans or Italians working at courts on the 'fringes' of musical Europe (including St Petersburg). Haffner was in regular correspondence with Mozart's father, Leopold, three of whose sonatas, in C, F and B flat were included in *Oeuvres Melées*. Leopold had a good opinion of Rutini's sonatas, and he explicitly recommended them to his daughter Nannerl as worth playing in a letter of 18 August 1771. He picks out in particular sonatas in E flat (Op. 6 no.6) and D (Op.6.no.2), as being of fine quality, and both are included on this disc.

Rutini had a strong idiomatic command of the keyboard. He shows considerable skill and variety in the handling of texture (for instance, in the utterly beguiling opening *Andante* of Op.6 no.6 in E flat) and harmonic structure – both features that would have recommended themselves to Leopold Mozart. All told, he left some 60 sonatas, of which about half are in two movements (including Op.6 nos.2 and 5, included here) and slightly fewer in three (Op.5 no.5 and Op.6 no.6 – each of which begin with *Andantes*). Two of the sonatas recorded here are in minor keys, a comparative rarity among Rutini's sonatas as a whole. These are works of seriousness, and more than one commentator has noted the similarity of character – even thematic shape – between the second movement of the F

minor Sonata Op.5 no.5 (*Allegro*) and Beethoven's Op.2 no.1 in the same key. Dramatic interruptions of the main tempo, surging, full chordal and arpeggiated textures alternating with elegant graceful two-part episodic transitions, striking keyboard figuration covering the whole range of the keyboard, effectively measured chromatic harmonies regulating the progress of the structure: in all these respects Rutini displays a very sure touch in what, by any standards, is a most impressive work.

The fluency of Rutini's keyboard writing, whether in terms of the idiomatic patterning or the confident exploitation of contrasts across the different registers, is found equally in the early solo sonatas of Mozart, especially his first set of six sonatas, K.279–84, the first movement of the C major Sonata, K.279, being a good example. A particular point of comparison – not a direct influence, but demonstrating a strong similarity of approach –

is the extended series of triplet quavers found in the exposition (and again later in the movement) of the F major Sonata, K.280 (compare the writing of the Minuetto of Rutini's D major Sonata, Op.6 no.2). While Mozart only occasionally extends two-part textures to the extent that prevails in Rutini's sonatas, the technical means by which Rutini shapes and organizes these underlies much of Mozart's writing in many of the movements from the early sonatas. Finally, Rutini's handling of movement structure outlines the important sections with great clarity, so that it is easy to distinguish between passages with different functions (transition, episode, reprise, and so on); this characteristic is one that Mozart certainly absorbed early on, from his encounters with the Italianate sonatas of both Rutini and Bach. In many respects, then, one can justly claim that these composers were Mozart's "Maestri".

John Irving

Les « maîtres » de Mozart

Johann Christian Bach & Giovanni Marco Rutini

De toutes les influences musicales de sa jeunesse, c'est peut-être sa rencontre avec Johann Christian Bach (1735-82) qui laissa son empreinte la plus profonde sur Mozart ; Mozart fit la connaissance de Bach pendant un séjour prolongé à Londres dans les années 1764/65. Il visita Londres avec sa sœur et son père lors du Grand Tour organisé par Léopold pour élargir l'horizon de ses enfants mais aussi dans le but de présenter au monde musical sa talentueuse progéniture. Bien que l'itinéraire de Léopold n'eût pas prévu à l'origine une traversée de la Manche, les Mozart restèrent à Londres du 23 avril 1764 à début juillet 1765.

La formation initiale de Bach avait été assurée par son père mais peu après la mort de Johann Sebastian en l'an 1750, Johann Christian se rendit en Italie où il devint en 1756 à Bologne un élève du théoricien musical et contrapuntiste Padre Martini. Après s'être converti au catholicisme, Bach endossa la fonction d'organiste de la cathédrale de Milan en 1760 et au cours du temps, il développa un intérêt marqué pour l'opéra. Il remporta cependant ses plus grands succès sur la scène lyrique non pas en Italie mais en Angleterre. En 1762, il fut nommé compositeur au King's Theatre de Londres où fut représenté son opéra *Orione* en 1763. Bach retint ainsi l'attention de la reine Sophie Charlotte qui fit de lui peu après son professeur de musique privé,

lui assurant pendant un certain temps un grand prestige et une sécurité financière. À Londres, Bach composa aussi un nombre considérable d'œuvres orchestrales et de musique de chambre, surtout pour les instruments à clavier. Avec le gambiste renommé Karl Friedrich Abel (1723-87), il organisa à partir de 1764 une série de concerts d'abonnement extrêmement populaires – les premiers du genre en Angleterre. Les concerts Bach-Abel étaient une composante essentielle de la vie musicale londonienne et se déroulèrent tout d'abord dans les locaux de Teresa Cornelys au Carlisle Square dans Soho.

La musique de Johann Christian Bach est typique du style galant de la moitié du 18^e siècle. Elle est gracieuse et mélodieuse, se caractérise par des phrases mélodiques équilibrées, symétriques et contrastées et par des harmonies essentiellement en accords (contrairement aux textures contrapuntiques denses de l'idiome baroque qui reposent sur une progression rythmique relativement continue). La musique galante moderne de Bach exerça une très grande influence sur le jeune Mozart dont l'enthousiasme pour les Sonates pour clavecin op. 5 alla si loin qu'il arrangea en concertos trois de ces sonates (en ré majeur, sol majeur et mi bémol majeur). Mozart dut avoir connu ces œuvres en préimpressions ou en versions manuscrites car

les Sonates de Bach ne furent publiées qu'en 1766 ensemble sous le titre de *Six Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte*. Ici, le terme de « Piano Forte » illustre différentes factures comprenant autant des instruments de grande taille que des pianos carrés. Il est probable que Bach joua ses propres sonates sur l'un des populaires pianos carrés anglais fabriqués à l'époque par Johannes Zumpe.

L'admiration de Mozart pour la musique de Johann Christian Bach se prolongea bien au-delà du séjour londonien : le *Concerto pour piano en la majeur* KV 414 de Mozart contient au début de l'*Andante* une citation fidèle de l'opéra de Bach *Amadis des Gaules*. En outre, Mozart écrivit une série de cadences virtuoses (KV 293e) sur des airs d'*Adriano in Siria* de Bach. Dans ses lettres, Mozart s'exprime toujours avec respect à propos de Bach. Lorsqu'il écrit à son père le 28 février 1778 de Mannheim, il déclare : « *J'ai fait aussi d'un exercice l'aria, non so d'onde viene etc: si bellement composée par Bach, pour la raison que je la connais si bien de Bach parce qu'elle me plaît tant et que je l'ai toujours dans l'oreille ; car j'ai voulu essayer si je ne suis pas capable nonobstant tout cela de faire une aria qui serait complètement différente de celle de Bach.* »

Le 27 août 1778, il écrit à Léopold, cette fois de Paris : « *Vous pouvez vous imaginer sa joie [de Bach] et ma joie lorsque nous nous sommes revus – peut-être sa joie n'est-elle pas aussi vraie ... je l'aime (comme vous le savez) de tout mon cœur.* » Léopold partageait l'enthousiasme de son fils pour la création de Bach et l'encouragea à imiter son

style subtil mais simple convenant aussi aux musiciens amateurs (ce qui encourageait les ventes). Dans une lettre du 13 août 1778, il fait la différence entre la maîtrise de Bach et la musique des « incapables » en regard de la « bonne composition », de « l'ordre » et de ce qu'il appelle « *il filo* » (le fil, donc le développement de l'idée musicale). Léopold aurait certainement été du même avis que son fils qui, à la nouvelle de la mort de Bach en 1782, déclara que c'était un jour de deuil pour le monde de la musique.

Les « Concertos Pasticcio » pour instrument à clavier KV 107 que Mozart avait composés en 1772, n'étaient pas les premiers qu'il avait arrangés d'après des modèles de sonates d'autres compositeurs. En 1767, il écrit (ou plutôt compile) quatre de ces concertos Pasticcio KV 37, 39, 40 et 41 qui sont en fait des mouvements de sonates remaniés en concertos de Schobert, Honauer, Raupach et Eckhard – tous compositeurs dont les Mozart avaient fait la connaissance un an auparavant à Paris. Léopold était probablement d'avis que la transcription était un bon exercice pédagogique et il ressort des autographes conservés que les deux séries Pasticcio ont vu le jour dans un travail commun. On trouve dans KV 107 autant l'écriture de Mozart (dans la majeure partie des cordes) que celle de son père (dans la basse générale et dans la partie de piano). L'instrumentation comprend deux violons, un violoncelle et un instrument à clavier, la même distribution que dans les Concertos de Bach op. 1 et op. 7. Entre les différentes phrases des sonates originelles de Bach, Mozart a inséré des passages

orchestraux dans lesquels on peut entendre tous les instruments ; le résultat est une alternance régulière entre passages solo et tutti. Décrivons sa manière générale de procéder à l'appui du premier mouvement du premier concerto qui repose sur l'op. 5 n° 2 de Bach (qui influença plus tard éventuellement la Sonate en ré majeur KV 284 de Mozart sur les plans thématique et structurel). Mozart conserve foncièrement l'ordre des idées de la sonate de Bach, y compris les aspects mélodiques, harmoniques et rythmiques, de même que la distinction entre textures mélodiques et d'accompagnement. Mais il ajoute quatre segments tutti dans lesquels les idées thématiques de Bach sont reformulées ou développées différemment. La première idée est la plus longue des quatre passages tutti avec 30 mesures et repose sur les segments de l'exposition de la sonate de Bach qui forment un contraste thématique et sonore. Les trois autres tutti (mesures 70-74, 143-47 et 148-152) servent de brefs inserts qui rehaussent les différents moments formels : le début de l'épisode de développement central est annoncé aux mesures 70-74 ; les mesures 143-47 indiquent la rupture de la continuité à la fin du mouvement qui culmine dans la cadence improvisée du soliste ; les mesures 147-52 enfin viennent achever le mouvement.

L'idiome galant qui plaisait tant à Mozart dans l'op. 5 de Bach se retrouve dans les sonates de Giovanni Marco Rutini (1723-97). Quelques sonates de Bach furent peut-être composées en Italie, peu avant son départ pour Londres. Stylistiquement, elles sont beaucoup plus proches des œuvres de Rutini,

Sammartini et Galuppi que de celles de son demi-frère Carl Philipp Emanuel Bach. Rutini, Florentin d'origine, fut formé à Naples et travailla à partir de 1748 à Prague, surtout comme compositeur d'opéra (son *Allesandro nell' Indie* sur un livret de Métastase y fut donné en 1750). Plus tard à Saint-Petersbourg (où il représenta son opéra *Il negligente* sur un texte de Goldoni en 1758), il enseigna le piano à la Grande Catherine. Il passa le reste de sa vie en Italie. Au moins 15 de ses opéras furent joués à Bologne, Florence, Modène, Pistoia et Turin.

Les Sonates pour instruments à clavier de Rutini étaient très diffusées en Europe. Les sonates des op. 5 et 6 ici enregistrées furent publiées dans une anthologie de douze cahiers avec des sonates pour un seul instrument à clavier éditées entre 1755 et 1765 sous le titre d'*Œuvres Melées* par l'imprimeur nurembergeois Johann Ulrich Haffner. Les éditions de Haffner rassemblent surtout de la musique de compositeurs allemands mais on y trouve aussi une série de musiciens italiens. L'horizon géographique de Haffner était remarquablement vaste car beaucoup de compositeurs italiens et allemands travaillaient aux confins de l'Europe musicale (y compris Saint-Petersbourg). Haffner correspondait régulièrement avec Léopold, le père de Mozart dont on trouve trois Sonates en ut, fa et si bémol dans les *Œuvres Melées*. Léopold tenait les sonates de Rutini en grande estime et les recommande chaudement à sa fille Nannerl dans une lettre du 18 août 1771. Il souligne notamment la qualité des Sonates en mi bémol (op. 6 n° 6) et en ré (op. 6 n° 2), toutes deux présentes sur cet enregistrement.

L'écriture de Rutini pour les instruments à clavier est très idiomatique : il fait preuve d'une maîtrise remarquable et d'une grande inventivité dans le traitement des textures (par exemple dans le charmant mouvement d'ouverture *Andante* de l'op. 6 n° 6) et des harmonies – deux aspects qui lui valurent sans doute le respect de Léopold Mozart. Une soixantaine de sonates est conservée en tout ; la moitié est en deux mouvements (y compris les Sonates op. 6 nos. 2 Et 5 ici enregistrées), un nombre légèrement inférieur est en trois mouvements et commence respectivement sur un *Andante* (op. 5 n° 5 et op. 6 n° 6). Deux des sonates enregistrées sont en mineur, une exception dans la création de Rutini. Ces pièces sont empreintes de gravité et la ressemblance de caractère (et même de structure thématique) entre le second mouvement (*Allegro*) de la Sonate op. 5 n° 5 en fa mineur de Rutini et l'op. 2 n° 1 de Beethoven dans la même tonalité a été notée plusieurs fois. Ruptures dramatiques de tempo, textures ondoyantes, pleines et arpégées alternant avec d'élégants épisodes de transition charmants à deux voix et des figurations impressionnantes qui couvrent toute l'étendue de l'instrument à clavier, ainsi que des progressions harmoniques chromatiques pleines d'effet définissent le développement formel. Dans tous ces aspects, Rutini montre une main très sûre et il s'agit là d'une œuvre magistrale à tout point de vue.

Le travail de composition de Rutini pour les instruments à clavier est d'une légèreté particulière, qu'il s'agisse des structures idiomatiques ou de l'emploi sûr des contrastes entre les différents registres. On constate une évidence semblable dans les premières sonates avec soliste de Mozart, notamment dans sa première série des six Sonates KV 279-84. Le mouvement d'ouverture de la Sonate en ut majeur KV. 279 en est un exemple type. Une comparaison particulière (qui n'atteste pas d'influence directe mais démontre cependant une approche similaire) s'offre dans la vaste suite de triolets de croches de la Sonate en fa majeur KV. 280 de Mozart à l'exposition et dans la suite du mouvement ; voir à ce propos le *Minuetto* de Rutini de la Sonate en ré majeur op. 6 n° 2. Mozart n'élargit les textures à deux voix qu'occasionnellement dans la même mesure que cela survient dans les sonates de Rutini et les moyens techniques avec lesquels Rutini agence et organise ces textures se retrouvent aussi dans l'écriture de beaucoup de mouvements de sonates précoces de Mozart. Concernant la structure, Rutini traite les segments décisifs avec une grande clarté si bien que l'on peut facilement distinguer des passages aux fonctions différentes (transition, épisode, reprise etc.). Mozart fit sienne cette particularité certainement très tôt, à l'étude des sonates dans le style italien de Rutini comme de Johann Christian Bach. On peut donc affirmer à maints égards que ces deux compositeurs furent les maîtres de Mozart.

John Irving

Mozarts Vorbilder

Johann Christian Bach & Giovanni Marco Rutini

Von allen frühen musikalischen Einflüssen auf Mozart machte das Treffen mit Johann Christian Bach (1735–1782) vielleicht den tiefsten Eindruck auf ihn; Mozart lernte Bach während eines ausgedehnten London-Aufenthaltes in den Jahren 1764/65 kennen. Er besuchte London mit seiner Schwester und seinem Vater im Verlauf der Grand Tour, die Leopold organisiert hatte, um den Bildungshorizont seiner Kinder zu erweitern, mit der er aber auch das Ziel verfolgte, der musikalischen Welt seinen talentierten Nachwuchs zu präsentieren. Obwohl ein Abstecker über den Ärmelkanal ursprünglich gar nicht auf Leopolds Reiseroute vorgesehen war, hielten sich die Mozarts von 23. April 1764 bis Anfang Juli 1765 in London auf.

Bachs eigene frühe Ausbildung lang in den Händen seines Vaters, aber bald nach Johann Sebastians Tod im Jahr 1750 begab sich Johann Christian nach Italien, wo er 1756 in Bologna ein Schüler des Musiktheoretikers und Kontrapunktikers Padre Martini wurde. Bach wurde 1760, nachdem er zum Katholizismus übergetreten war, Organist am Mailänder Dom, und im Verlauf der Zeit entwickelte er ein ausgeprägtes Interesse an der Oper. Seine größten Erfolge auf der Opernbühne sollte er aber nicht in Italien, sondern in England feiern. Er wurde 1762 zum Komponisten am King's Theatre in London ernannt, wo seine Oper *Orione* 1763 aufgeführt wurde. Dadurch zog Bach die Aufmerksamkeit der Königin Sophie Charlotte

auf sich, die ihn kurze Zeit später zu ihrem persönlichen Musiklehrer ernannte, was ihm für eine gewisse Zeit hohes Ansehen und finanzielle Sicherheit verschaffte. In London komponierte Bach auch eine erhebliche Anzahl von Orchester- und Kammermusikwerken, hauptsächlich für Tasteninstrumente. Gemeinsam mit dem bekannten Gambisten Karl Friedrich Abel (1723–1787) veranstaltete er ab 1764 eine Reihe mit extrem populären Abonnementkonzerten – die ersten dieser Art in England. Die Bach-Abel-Konzerte waren ein äußerst wichtiger Bestandteil des Londoner Musiklebens und fanden ursprünglich in den Räumlichkeiten von Teresa Cornelys am Carlisle Square in Soho statt.

Johann Christian Bachs Musik ist typisch für den galanten Stil der Mitte des 18. Jahrhunderts. Sie ist anmutig und melodios, gekennzeichnet durch ausgewogene, symmetrische und kontrastierende melodische Phrasen und durch überwiegend akkordische Harmonien (im Gegensatz zu den dichten kontrapunktischen Texturen des barocken Idioms, die auf einem relativ kontinuierlichen rhythmischen Fortschreiten beruhen). Bachs moderne galante Musik erwies sich als sehr einflussreich für den jungen Mozart, dessen Begeisterung für die Cembalosonaten op. 5 so weit ging, dass er drei dieser Sonaten (in D-Dur, G-Dur und Es-Dur) als Konzerte arrangierte. Mozart muss diese Werke als Vorabdrucke oder in handschriftlicher Fassung

kennengelernt haben, denn Bachs Sonaten kamen erst 1766 als Serie unter dem Titel *Six Sonates pour le Clavecin ou Piano Forte* im Druck heraus. Dabei stand der Begriff „Piano Forte“ für verschiedene Bauweisen, die sowohl große Instrumente als auch Tafelklaviere umfassten. Es ist wahrscheinlich, dass Bach seine eigenen Sonaten auf einem der populären englischen Tafelklaviere spielte, die zu dieser Zeit von Johannes Zumpe gebaut wurden.

Mozarts Bewunderung für Johann Christian Bachs Musik überdauerte die gemeinsame Zeit in London: Mozarts *Klavierkonzert in A-Dur* KV 414 enthält am Anfang des *Andante* ein notengetreues Zitat aus Bachs Oper *Amadis des Gaules*. Außerdem schrieb Mozart eine Reihe virtuoser Kadenzten (KV 293e) zu Arien aus Bachs *Adriano in Siria*. In seinen Briefen äußert sich Mozart immer respektvoll über Bach. Als er seinem Vater am 28. Februar 1778 aus Mannheim schrieb, erklärte er: *„Ich habe auch zu einer Übung, die aria, non sò d'onde viene etc: die so schön vom Bach componirt ist, gemacht, aus der ursach, weil ich die vom Bach so gut kenne, weil sie mir so gefällt, und immer in ohren ist; denn ich hab versuchen wollen, ob ich nicht ungeacht diesen allen im stande bin, eine Aria zu machen, die derselben vom Bach gar nicht gleicht?“*

Am 27. August 1778 schrieb er Leopold aus Paris: *„Seine [Bachs] freude, und meine freude als wir uns wieder sahen, können sie sich leicht vorstellen – vielleicht ist seine freude nicht so wahrhaft ... ich liebe ihn (wie sie wohl wissen) von ganzem herzen.“*

Leopold teilte die Begeisterung seines Sohnes für Bachs Schaffen und ermunterte ihn dazu, Bachs fei-

nen und doch einfachen Stil zu imitieren, der auch für Laienmusiker geeignet war (was verkaufsförderlich wirkte). In einem Brief vom 13. August 1778 unterschied er Bachs Meisterschaft von der Musik der „Stümper“ hinsichtlich des „guten Satzes“, der „Ordnung“ und dessen, was er als *„il filo“* bezeichnete (wörtlich „der Faden“, also die Fortentwicklung des musikalischen Gedankens). Leopold wäre sicher der gleichen Meinung gewesen wie sein Sohn, der bei der Nachricht von Bachs Tod im Jahr 1782 äußerte, dies sei ein trauriger Tag für die Welt der Musik.

Mozarts „Pasticcio-Konzerte“ für Tasteninstrument KV 107, komponiert 1772, waren nicht die ersten, die er nach existierenden Sonatenvorbildern aus der Feder anderer Komponisten arrangiert hatte. 1767 schrieb (oder besser: kompilierte) er vier solcher Pasticcio-Konzerte, KV 37, 39, 40 und 41, bei denen es sich eigentlich um konzertant arrangierte Sonatensätze von Schobert, Honauer, Raupach und Eckard handelte – alle diese Komponisten hatten die Mozarts im Jahr zuvor in Paris kennengelernt. Wahrscheinlich war Leopold der Ansicht, dass die Tätigkeit des Transkribierens pädagogisch sinnvoll war, und aus den überlieferten Autographen geht hervor, dass beide Pasticcio-Serien in gemeinsamer Arbeit entstanden sind. In KV 107 findet man sowohl Mozarts Handschrift (im überwiegenden Teil der Streicherstimmen) als auch die seines Vaters (im Generalbass und in der Klavierstimme). Die Instrumentierung umfasst zwei Violinen, Cello und Tasteninstrument, die gleiche Besetzung wie in Bachs Konzerten op. 1 und op. 7. Zwischen die einzelnen Phrasen der ursprünglichen Bach-Sonaten fügte Mozart Orchesterpassagen ein,

in denen sämtliche Instrumente zu hören sind; das Ergebnis ist ein regelmäßiger Wechsel zwischen Solo- und Tutti-Abschnitten. Seine generelle Vorgehensweise soll anhand des ersten Satzes aus dem ersten Konzert beschrieben werden, das auf Bachs op. 5 Nr. 2 beruht (das später eventuell Mozarts Sonate in D-Dur KV 284 thematisch und strukturell beeinflusst hat). Mozart behält die Reihenfolge der Ideen aus Bachs Sonate grundsätzlich bei, einschließlich der grundsätzlichen melodischen, harmonischen und rhythmischen Aspekte, ebenso wie die Unterscheidung zwischen melodischen und begleitenden Texturen. Aber er fügt vier Tutti-Abschnitte hinzu, in denen Bachs thematische Ideen neu formuliert oder anderweitig entfaltet werden. Die erste ist mit knapp 30 Takten die längste der vier Tutti-Passagen und basiert auf den thematisch und klanglich kontrastierenden Abschnitten aus der Exposition der Bach-Sonate. Die drei weiteren Tutti (Takt 70-74, 143-47 und 148-152) dienen als kurze Einschübe, die verschiedene formale Momente besonders hervorheben: In Takt 70-74 wird der Beginn der zentralen Durchführungsepisode angekündigt; die Takte 143-47 signalisieren den Bruch in der Kontinuität am Ende des Satzes, der in der improvisierten Kadenz des Solisten gipfelt; die Takte 147-52 schließlich runden den Satz ab. Das galante Idiom, das in Bachs op. 5 so anziehend auf Mozart wirkte, findet sich auch in den Sonaten von Giovanni Marco Rutini (1723-1797). Zumindest einige der Bach'schen Sonaten wurden möglicherweise in Italien komponiert, kurz bevor er sich nach London begab. Stilistisch stehen sie den Werken von Rutini, Sammartini und Galuppi wesentlich näher als

beispielsweise jenen seines Halbbruders Carl Philipp Emanuel Bach. Der aus Florenz stammende Rutini wurde in Neapel ausgebildet und wirkte ab 1748 in Prag, hauptsächlich als Opernkomponist (sein *Alessandro nell' Indie* über ein Libretto von Metastasio wurde 1750 dort aufgeführt). Später ging er nach St. Petersburg (wo seine Oper *Il negligente* mit einem Text von Goldoni 1758 auf die Bühne kam). Dort unterrichtete er Katharina die Große als Klavierlehrer. Den Rest seines Lebens verbrachte er in Italien. Mindestens 15 seiner Opern wurden in Bologna, Florence, Modena, Pistoia und Turin aufgeführt. Rutinis Sonaten für Tasteninstrumente waren in Europa recht verbreitet. Die Sonaten aus op. 5 und op. 6, die auf dieser CD enthalten sind, wurden in einer zwölfbändigen Anthologie mit Solosonaten für Tasteninstrumente veröffentlicht, die zwischen 1755 und 1765 unter dem Titel *Oeuvres Melées* von dem Nürnberger Drucker Johann Ulrich Haffner herausgebracht wurde. Haffners Editionen umfassen hauptsächlich Musik von deutschen Komponisten, aber es ist auch eine ganze Reihe italienischer Musiker enthalten. Es ist bemerkenswert, wie weit Haffners geographischer Horizont gesteckt ist: Viele der italienischen und deutschen Komponisten wirkten an den „Rändern“ des musikalischen Europa (einschließlich St. Petersburg). Haffner stand in regelmäßiger Korrespondenz mit Mozarts Vater Leopold, dessen drei Sonaten in C, F und B ebenfalls in den *Oeuvres Melées* enthalten sind. Leopold hielt viel von den Sonaten Rutinis und empfahl sie seiner Tochter Nannerl in einem Brief vom 18. August 1771 ausdrücklich als spielenswert. Er hebt besonders die

Qualität der Sonaten in Es (op. 6 Nr. 6) und in D (op. 6 Nr. 2) hervor, die beide auf der vorliegenden Einspielung enthalten sind.

Rutini schrieb sehr idiomatisch für Tasteninstrumente: Er zeigt eine beachtliche Meisterschaft und großen Abwechslungsreichtum bei der Behandlung von Texturen (beispielsweise im hinreißenden Eröffnungssatz *Andante* aus op. 6 Nr. 6) und von Harmonien – durch diese beiden Aspekte erlangte er wohl Leopold Mozarts Achtung. Insgesamt sind ungefähr 60 seiner Sonaten überliefert; die Hälfte ist zweiseitig aufgebaut (einschließlich der hier eingespielten Sonaten op. 6 Nr. 2 & 5), eine etwas geringere Anzahl besteht aus drei Sätzen und beginnen jeweils mit einem *Andante* (op. 5 Nr. 5 und op. 6 Nr. 6). Zwei der auf der vorliegenden CD aufgenommenen Sonaten stehen in Moll, was im gesamten Sonatenschaffen Rutinis eher eine Ausnahme darstellt. Diese Werke sind von großer Ernsthaftigkeit, und die Ähnlichkeit im Charakter (und selbst im Themenaufbau) zwischen dem zweiten Satz (*Allegro*) aus Rutinis f-Moll-Sonate op. 5 Nr. 5 und Beethovens op. 2 Nr. 1 in der gleichen Tonart wurde verschiedentlich angemerkt. Dramatische Brüche im Tempo, wogende, vollstimmige und arpeggierte Texturen im Wechsel mit eleganten, anmutigen zweistimmigen Überleitungsepisoden und eindrucksvollen Figurationen, die den gesamten Tonumfang des Tasteninstrumentes abdecken, sowie effektvolle chromatische Harmoniefortschreitungen bestimmen die formale Entwicklung. In all diesen Aspekten zeigt Rutini eine sehr sichere Hand, sodass ein in jeglicher Hinsicht sehr eindrucksvolles Werk entstanden ist.

Rutinis Kompositionsweise für Tasteninstrumente zeichnet sich durch eine besondere Leichtigkeit aus, sei es im Bezug auf idiomatische Strukturen oder auf den sicheren Einsatz von Kontrasten zwischen den einzelnen Registern. Eine ähnliche Selbstverständlichkeit kann man auch in Mozarts frühen Solosonaten feststellen, insbesondere in seiner ersten Serie mit den sechs Sonaten KV 279-84. Der Eröffnungssatz der C-Dur-Sonate KV. 279 ist ein besonders treffendes Beispiel. Ein besonderer Vergleich (der zwar keinen direkten Einfluss belegt, aber eine sehr ähnliche Herangehensweise demonstriert) bietet sich bei der ausgedehnten Achteltrioenreihe in Mozarts F-Dur-Sonate KV. 280 in der Exposition und im weiteren Verlauf des Satzes an; man vergleiche hierzu Rutinis *Minuetto* aus der D-Dur-Sonate op. 6 Nr. 2). Mozart weitet zweistimmige Texturen nur gelegentlich in dem Maße aus, wie es in Rutinis Sonaten überwiegend vorkommt, und die technischen Mittel, mit denen Rutini diese Texturen gestaltet und organisiert, sind auch in der Schreibweise vieler früher Sonatensätze von Mozart zu finden. Hinsichtlich des formalen Aufbaus behandelt Rutini die entscheidenden Abschnitte mit großer Deutlichkeit, sodass man sehr leicht zwischen Passagen mit unterschiedlichen Funktionen unterscheiden kann (Überleitung, Episode, Reprise etc.). Diese Besonderheit übernahm Mozart mit Sicherheit bereits sehr früh aus seiner Beschäftigung mit den Sonaten im italienischen Stil sowohl von Rutini als auch von Johann Christian Bach. Man kann also in vielerlei Hinsicht behaupten, dass diese beiden Komponisten Mozarts Vorbilder waren.

John Irving

Luca Guglielmi (*Turin, 1977) is an harpsichordist, organist, composer and conductor. He alternates concert activity around the world with summer courses and masterclasses in Italy and abroad. He collaborates frequently with Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Paolo Pandolfo, Katia and Marielle Labèque, the Zefiro Ensemble, the Ensemble La Fenice, the Rai Turin Orchestra. He has made more than fifty recordings as a soloist and in ensemble, on CDs and DVDs, for the most prestigious labels.

Luca Guglielmi (*Turin, 1977) est claveciniste, organiste, compositeur et chef d'orchestre. Il alterne les concerts dans le monde entier avec l'enseignement dans des stages et des masterclass en Italie et à l'étranger. Collaborations fréquentes avec Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Paolo Pandolfo, Katia et Marielle Labèque, l'Ensemble Zefiro, l'Ensemble La Fenice, l'Orchestre Symphonique de la Rai de Turin. Plus de cinquante enregistrements en tant que soliste et en ensemble, sur CD et DVD, pour les labels les plus prestigieux.

Luca Guglielmi (*Turin, 1977) ist Cembalist, Organist, Komponist und Dirigent. Er betreibt eine rege weltweite Konzerttätigkeit, hält Kurse und Meisterklassen in Italien und im Ausland und arbeitet häufig mit Jordi Savall, Cecilia Bartoli, Giuliano Carmignola, Paolo Pandolfo, Katia und Marielle Labèque, dem Zefiro Ensemble, dem Ensemble La Fenice und dem Rundfunk-Sinfonie-Orchester Turin zusammen. Als Solist und im Ensemble ist er auf über 50 CD- und DVD-Aufnahmen zu hören.

www.lucaguglielmi.com





ACC 24226

Girolamo Frescobaldi

Stylus fantasticus & the Art of Variation



ACC 24227

Baldassare Galuppi

Sonatas for Keyboard Instruments



ACC 24228

Giovanni Benedetto Platti

The Late Keyboard Sonatas



ACC 24255

Johann Adolf Hasse

Harpichord Sonatas