

Another cello discovery from Toccata Classics

Sir Donald TOVEY



FIRST MODERN RECORDING

Cello Concerto, Op. 40

Air for strings

Elegiac Variations, Op. 25,
for cello and piano

Alice Neary, cello
Ulster Orchestra
George Vass, conductor
Gretel Dowdeswell, piano



TOCCATA
CLASSICS

As Tovey worked on his Cello Concerto, written for his friend Pablo Casals in 1932–33, he wrote to a friend that the first movement would be a 'record-breaker' and 'and much the juiciest' music he had yet produced. The work sits mid-way between Brahms and Elgar, but has a lyrical and dignified voice that is uniquely Tovey's. The contrasting tone of the dark, heroic *Elegiac Variations* was inspired by the death of Robert Hausmann, cellist of the Joachim Quartet and a cherished chamber-music partner of Tovey's. And the charming *Air* for strings reveals his delight in a well-turned Classical theme.

TOCC 0038

'Tovey was a great musicologist but this is not mere academic music. Its serene opening theme for the cello is a memorable inspiration and reappears as effective contrast to the stormy material of much of the rest of the movement. Tovey's orchestration, sometimes reminiscent of Elgar, is never thick and cloying and allows the soloist full reign. The slow movement is a dark and sombre elegy, harmonically more adventurous than the rest of the work and rising to a passionate climax. The finale develops into an argument between soloist and orchestra that is both witty and dramatic. Alice Neary plays this demanding work with immense skill and dedication, and she is impressively supported by the Ulster Orchestra conducted by George Vass. The disc also includes a charming *Air* from an early quartet and recently arranged for orchestral strings by Peter Shore and the *Elegiac Variations* for cello and piano (Gretel Dowdeswell) which Tovey wrote in 1909 in memory of the cellist of the Joachim Quartet. A revelatory issue.'

Michael Kennedy, *The Sunday Telegraph*

MOZART



Cello Sonatas

transcribed by
Alexander Kniazey

Volume 1

Sonata in G major, K301
Sonata in F major, K376
Sonata in G major, K379

Alexander Kniazey, cello
Edouard Oganessian, piano

FIRST RECORDINGS



TOCCATA
CLASSICS

MOZART Sonatas for Piano and Violin K301, K376 and K379, transcribed by Alexander Kniazev, Volume 1

by Malcolm MacDonald

The sonata for violin and keyboard was a genre to which Mozart devoted himself with enthusiasm throughout most of his career: he left 34 examples of the form as well as some important sets of variations. In these works one can trace the composer's personal progress from precocious talent to mature genius. But one can also trace the transformation of the genre of the violin sonata itself, from the Rococo style in which the violin, not the keyboard, was the accompanying instrument, to the fully developed duo sonata in which the instruments had parity and the violin maintained the principal thematic role: the violin sonata as understood and developed by Beethoven, Schubert and their successors up to the present day.

Mozart's earliest sonatas, then, observe the mid-eighteenth-century conventions of the keyboard sonata for harpsichord or piano with the accompaniment of *ad libitum* violin (plus, occasionally, cello, and usually with the option of replacing the violin with a flute). The formal outline, musical content and performing standards of the genre had long been determined by the demands of the amateur domestic market, at which publishers principally aimed their wares. The works were thus undemanding either of technical or interpretative skill, their characteristics being formal simplicity, melodic agreeableness, plain diatonic harmony, homophonic textures, and the major mode. (In fact among all his violin sonatas, whether early or mature, Mozart wrote only one – K304 – in a minor key: but as can be heard in the examples on this disc, he made increasingly creative use of minor-key episodes and subsidiary tonal centres.) Their appeal was not to profound emotion but to charm and *politesse*. The music was intended less for the detached listener than for the players themselves; and the keyboard part



Recorded on 13 November 1997 in the Small Hall of the Tchaikovsky Conservatory, Moscow
Producer and engineer: Ruslana Oreshnikova

Booklet note: Malcolm MacDonald
German translation: Jutta Raab Hansen
French translation: Baudime Jam
Cover background photograph courtesy of The Tully Potter Collection
Cover design: Roberto Beretta
Booklet lay-out and design: Paul Brooks, Design and Print, Oxford

Executive producer: Martin Anderson

TOCC 0002

© 2005, Toccata Classics, London

© 2005, Toccata Classics, London

Toccata Classics CDs can be ordered from our distributors around the world, a list of whom can be found at www.toccataclassics.com. If we have no representation in your country, please contact: Toccata Classics, 16 Dalkeith Court, Vincent Street, London SW1P 4HH, UK
Tel: +44/0 207 821 5020 Fax: +44/0 207 834 5020 E-mail: info@toccataclassics.com

violoncelle » de Mozart, dont la *Symphonie Concertante* arrangée pour violon et violoncelle. En décembre 2002, il a créé un programme de 40 mélodies de Brahms arrangées pour violoncelle et piano.

Son plus récent enregistrement est une version, chez Warner Classics, des suites pour violoncelle de Bach qui a été salué par la critique.

Traduction : Baudime Jam © 2005

Edouard Oganessian a commencé à étudier le piano à l'âge de cinq ans, puis l'orgue dix ans plus tard. A l'âge de dix-huit ans, il entra au conservatoire Tchaïkovski de Moscou dans les classes de Mikhaïl Voskressensky (piano) et de Léonide Roysman (orgue).

Diplômé du Conservatoire Tchaïkovski dans les deux disciplines en 1978, il est nommé en 1980 Professeur de piano à l'Académie Nationale de Musique de Vilnius en Lituanie où il enseigne jusqu'en 1990. Il effectue un troisième cycle d'orgue au Conservatoire Tchaïkovski de Moscou en 1985, et se perfectionne auprès de Léo Krämer, Hans Haselböck, José Uriol et Luigi Celeghin.

Lauréat du concours international d'orgue Franz Liszt de Budapest en 1988, il se produit comme soliste en récital et avec les orchestres nationaux de Russie, Biélorussie, Lettonie et Lituanie. Il effectue de nombreux enregistrements pour les radios et télévisions nationales de l'ex-URSS et d'Europe de l'Est.

Il s'est ensuite installé ensuite en France, enseigne le piano au Conservatoire Charles Munch et prend part à de nombreux festivals internationaux : Moscou, Tallinn, Budapest, Prague, Bratislava, Dublin, Spire, Jérusalem, Amsterdam, Paris.

Récemment il se produit en concert aux Pays-Bas, à Amsterdam et Kampen, à Paris, Lyon, Strasbourg, à Riga, ainsi qu'à Tallinn où il ouvre le XIXe Festival international d'orgue avec la création d'une œuvre contemporaine lettonne, et dirige le cours d'interprétation d'orgue de l'Académie de Musique d'Estonie sur le tout nouvel instrument baroque du facteur Martin ter Haseborg.

Son CD le plus récent, des œuvres de Reger enregistrées sur l'orgue Walcker da la Cathédrale de Riga, est sorti chez Calliope.

had to be self-sufficient, for sometimes no 'accompanying' instrument was available.

Mozart's very first publications were in fact two sets of violin sonatas written between the ages of six and eight (Köchel 6–7 and 8–9), printed in Paris in 1764 as his Opp. 1 and 2 respectively. A third set of sonatas (K10–15; this time with optional cello, for which reason the works are sometimes classed as piano trios) was published as Op. 3 in London the same year with a dedication to Queen Charlotte; and in 1766 a fourth set, K26–31, saw the light of day in The Hague as Op. 4. Generally regarded as juvenilia, these fluent and pleasant pieces resemble the productions of elder contemporaries such as Schobert and Johann Christian Bach, though the Op. 4 set suggests a dawning individuality.

It was twelve years before Mozart returned to the genre with a group of six sonatas composed in 1778 in Mannheim and Paris. These were published in Paris that year with a dedication to Maria Elisabeth, Electress of the Palatinate – and, confusingly, they too appeared as 'Op. 1'. On his way to Paris, in October 1777, Mozart had stopped in Munich, where he had encountered a set of six *Divertimenti da camera* by the Dresden composer Joseph Schuster (1748–1812). These were sonatas for keyboard and violin in all but name, but they assigned to the violin a much more elaborate role in relation to the piano than Mozart's own early sonatas. Mozart played them often, and sent a copy to his sister, saying that if he stayed in Munich he would write six in the same style because they were so popular. His new Paris-published 'Op. 1' (which is generally referred to as K301–306) would seem to be the result, for it takes the enhanced importance of the violin as a compositional given.

The first of these sonatas of Mozart's early maturity is the Sonata in G major, K301. There is some evidence that this particular work was originally intended for keyboard and flute, perhaps through Mozart's friendship with the flautist J. B. Wendling at Mannheim, or because he had received a commission for some flute music from Wendling's friend, Ferdinand De Jean, a surgeon with the Dutch East India Company. Though Mozart had by now composed such enduring masterpieces as the A major Symphony K201 and the E flat Piano Concerto K271, the ambitions of those works in scale and content clearly

did not yet seem to him to be appropriate for sonatas with violin: here again is a piece conceived on an amateur, domestic scale, in the *galant* two-movement form that had been used for the majority of the very early sonatas. By now, however, Mozart was practically unable to write anything without instilling a touch of his genius.

When writing a two-movement sonata, Mozart generally placed two contrasting entities in balance, the second movement complementing the first. His first movements are always in Classical sonata-form and manifest the variety of expression that he could achieve in that design, usually with a whiff of drama. The second movements, by contrast, show Mozart trying out a variety of other forms. In the opening *Allegro con spirito* of this G major Sonata the violin, though still nominally the 'accompanying' instrument, states the melodious and debonair main theme, but this is soon taken over by the keyboard and the contrasting second group is extended in eventful dialogue between the instruments, with the brilliant passage-work going to the piano. The D major of this group turns to the minor for the development, but that brief moment of intensity does not seriously undermine the overall confidence and insouciant purpose of the movement.

The *Allegro* second movement is a delightfully pointed, dancing rondo in 3/8 time which is close enough in its character and tonal layout to the finale of Schuster's own Sonata in G to suggest that it may have been a conscious model. The main theme has a rather louche minuet-like flavour, and a folksy tone predominates. The most remarkable feature of the movement (and the one which most clearly mirrors Schuster) is the central section, an elegant if slightly melancholic episode in G minor with the character of an Austrian Ländler.

The other two works heard on this disc form part of Mozart's second set of mature sonatas. Yet another group of six, they were published in 1781 by Artaria in Vienna, where the composer had moved that year, having finally broken with his hated patron, Archbishop Colloredo in Salzburg. One of the sonatas (K296) was written in Mannheim and dates from the same period as K301, but the other five (K376–80) were composed in

Alexander Kniazev est né à Moscou en 1961 et il débuta son apprentissage avec Alexander Fedorchenko à l'âge de six ans. Il étudia au Conservatoire de Moscou de 1979 à 1986. Il est également diplômé en orgue au Conservatoire de Nizhny Novgorod, dans la classe du Professeur G. Kozlova. À son palmarès, on citera notamment le premier prix au Concours National de Vilnius (1977), le troisième prix au Concours International Gaspar Cassadó de Florence (1979), le premier prix, en duo avec Ekaterina Voskressenskaya, au Concours International de Musique de Chambre de Trapani (Italie) en 1987, le second prix au Concours international Tchaïkovski de Moscou en 1990, et le premier prix au Concours international UNISA de Pretoria en 1992.

Il a donné ses premiers concerts en 1978 et depuis s'est produit notamment en Russie, Grande-Bretagne, France, Allemagne, Italie, Espagne, Belgique, Autriche, Afrique du Sud, Amérique du Sud, Corée du Sud, aux États-Unis, et au Japon. Au nombre de ses partenaires on citera les pianistes Valery Afanassiev, Mikhail Voskressensky, Nikolai Lugansky, Elisabeth Leonskaja et Brigitte Engerer, les violonistes Vladimir Spivakov, Viktor Tretiakov et Vadim Repin, les violoncellistes Ivan Monighetti et Alexander Rudin, l'organiste Jean Guillou, la flûtiste Aurèle Nicolet et l'altiste Yuri Bashmet. Il a joué, comme violoncelliste et comme organiste, sous la direction de Evgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov, Dmitri Kitaenko, Maxim Shostakovitch, Mstislav Rostropovitch, Vladimir Fedoseyev et Leoš Svárovsky. Il est apparu avec de nombreux orchestres parmi lesquels le Royal Philharmonic de Londres, l'Orchestre symphonique de la Radio Bavaroise, les orchestres de Gothenburg et de Baltimore et le NHK Symphony Orchestras, le State Academic Symphony Orchestra, l'Orchestre Philharmonique de Saint-Petersburg et le l'Orchestre Symphonique Tchaïkovski en Russie.

Depuis leur victoire au Concours International de Musique de Chambre de Trapani, sa partenaire de prédilection était son épouse, Ekaterina Voskressenskaya, qui décéda tragiquement dans un accident de voiture en mars 1994 lors d'un voyage en Afrique du Sud. Ensemble, ils participèrent à de nombreux festivals internationaux, parmi lesquels « À la mémoire de Jacqueline du Pré » à Colmar, le festival d'Asolo en Italie, et le « Moscow Stars Festival » dans le grand hall du Conservatoire de Moscou.

Son immense répertoire comprend un grand nombre d'œuvres pour violoncelle et plusieurs pour orgue. Il ne cesse de contribuer à l'accroissement du répertoire pour violoncelle. En janvier 2000 il interpréta la création de son propre arrangement de la Chaconne de Bach, extraite de la Partita en ré mineur pour violon, et en avril de la même année il interpréta cinq « concertos pour

passages où la partie est transposée à l'octave inférieure : la sonorité brillante du piano n'en sera que mise en valeur et il en résultera une combinaison dont la texture aura davantage d'assise. Paradoxalement, il se pourrait que le violoncelle assume mieux les deux rôles que Mozart a confié au violon. Il ne fait aucun doute, sur cet enregistrement, que l'*Adagio* introductif de la Sonate K379 semble plus efficace lorsqu'elle est arrangée pour piano et violoncelle, et que le « Ländler » en sol mineur du Finale de la Sonate K301 gagne considérablement en expressivité. En définitive, ce sont généralement les mouvements lents qui acquièrent ainsi une couleur nouvelle et souvent fascinante : comment ne pas sentir, dans l'*Andante* de la Sonate K376, l'esprit pré-romantique qui annonce les rêveries de Schubert et Schumann. À cela s'ajoute, bien entendu, que Mozart n'a jamais écrit aucune œuvre pour violoncelle solo, de sorte que de telles transcriptions contribuent à créer un répertoire qu'il a lui-même négligé.

© Malcolm MacDonald, 2005

Traduction : © Baudime Jam, 2005

Malcolm MacDonald a écrit The Symphonies of Havergal Brian (trois volumes, Kahn & Averill, Londres, 1974, 1978 et 1983), et il est a publié un recueil d'écrits de Brian sur la musique, Havergal Brian on Music – Premier volume : British Music (Toccata Press, Londres, 1985). Il est également l'auteur d'ouvrages consacrés à Brahms, Foulds, Schoenberg and Ronald Stevenson ; son écrit le plus récent est Varèse : Astronomer in Sound (Kahn & Averill, Londres, 2003).

Salzburg and Vienna between 1779 and 1781. This set, brought out as a new 'Op. 2', is dedicated to Mozart's piano-tuner Josepha Auernhammer, and it was his first Viennese publication. In the 1783 number of Carl Friedrich Cramer's *Magazin der Musik* it was enthusiastically – and perceptively – reviewed, the anonymous writer offering some significant observations:

These sonatas are the only ones of their kind. Rich in new ideas and in proofs of the great musical genius of their author. Very brilliant and suited to the instrument. At the same time the accompaniment of the violin is so artfully combined with the clavier part that both instruments are kept constantly on the alert; so that these sonatas require just as skilful a player on the violin as on the clavier.

The set is generally considered superior to the sonatas of 1778. Indeed, it would be surprising if these violin sonatas, as close forerunners of Mozart's six 'Haydn' string quartets, did not occasionally yield invention of high sublimity.

Yet the circumstances in which the Sonata in G major, K379, published as 'Op. 2 No. 5', was produced were hardly conducive to such sublimity. This is almost certainly the sonata which Mozart discusses in a letter to his father of 8 April 1781 – a work which he claims to have written between 11 and 12 o'clock the previous night, as he had been ordered to produce something new for performance the next day at a soirée held by the princely Archbishop Colloredo. In fact, according to Mozart only the violin 'accompaniment' was ready (for Antonio Brunetti, leader of the Salzburg orchestra) and he had to play the as-yet unwritten keyboard part from memory. Some critics have, it is true, claimed to detect signs of haste or unfulfilled promise in the work as finally published. It is the only one of this group of sonatas to adopt the two-movement pattern of the earlier sets; and while the first movement commands unstinted admiration, the variation finale has been held too bland and conventional for the greatness of its composer.

Still, if it was indeed written in an hour it is by any other standards a breathtaking achievement. Mozart clearly had in mind the impressive effects of his own violin

concertos, and the 'emancipation of the violin' has taken a further significant step to something approaching a solo role. The grand, even grandiose, first movement combines a substantial slow introduction – almost a fantasia – starting with richly harmonised, harped piano chords preceding the violin entry. This impressive opening span, which includes sustained, sonorous double-stops on the violin, modulates to E minor to introduce a fiery, thrusting G minor Allegro – very much in the nervous, intense 'G minor mood' that would later produce the great symphony in that key – with a warmer second subject in B flat. The tension relaxes only briefly in the development section, which is a mere transition to the recapitulation, where if anything the dramatic temperature is raised as the movement storms to an emphatic conclusion. Throughout, the quality of 'speaking' eloquence which Mozart has given to the violin is unprecedented.

The second movement consists of a lyrically ambling *Andantino cantabile* theme which is developed through five episodes. The delicately ornamental Variation I is given wholly to the piano, but Variation II brings the violin into prominence, with suave triplet figuration and bird-like repeated-notes. Variation III increases the drama, the violin playing sweeping lines from low strings to high, against a busy piano accompaniment, and modulating in its second part to G minor, where Mozart writes an affecting Variation IV of some pathos, with the triplet rhythms still affecting the texture. Variation V is again for piano, with the violin contributing a pizzicato accompaniment to the graceful melody in the piano. In the second part of the variation the grim, heavy piano chords cast a temporary shadow. The main variation-process over, the Theme is reprised at faster tempo, *Allegretto*, introducing a happy, bubbling coda.

In spite of its lower Köchel number the Sonata in F major, K376 is a slightly later work, composed in Vienna in summer 1781 and published – as was often the case with one's most recently completed piece – as No. 1 of the new 'Op. 2' collection. By this stage Mozart is writing a true duo-sonata, the two instruments keeping close company yet each handling the materials in its own characteristic way. And this largely serene work consistently shows the light touch of a master. Though the themes are sometimes criticised as being unduly

Pour la dernière fois, le thème principal est entendu et le mouvement s'achève presque discrètement.

La raison pour laquelle ces sonates pour violon ont été transcrites pour violoncelle est la même invoquée pour toutes les transcriptions : il s'agit d'élargir le répertoire d'un instrument en particulier ou d'une nomenclature en faisant appel à des œuvres dont la matière est suffisamment consistante pour être interprétées et révélées d'une autre manière par une autre combinaison instrumentale. En fin de compte, seule compte la pertinence de la transcription en tant qu'expérience musicale. Ainsi que le fit observer le grand transcritteur Ferruccio Busoni, l'acte de composer est déjà un acte de transcription dans la mesure où le compositeur ne fait en définitive que choisir une des nombreuses incarnations possibles pour les idées qui naissent en lui. Le travail du transcritteur, pour autant que celui-ci soit maître de son art, ne consiste nullement à profaner un espace musical immaculé mais à explorer une des voies dans laquelle le compositeur ne s'est pas engagé. Dans le domaine spécifique de la transcription pour violoncelle de sonates pour violon, il existe de notables précédents. La Première sonate pour violon Opus 78 de Brahms est inscrite au répertoire de violoncelle dans une version du violoncelliste Paul Klengel dont le rendu est à ce point authentique qu'elle est souvent attribuée à Brahms par erreur. Quant à la Sonate « à Kreutzer » de Beethoven, une version pour violoncelle réalisée par son ami et élève Carl Czerny en a été récemment redécouverte.

Tandis que ces deux œuvres ressortissent de la véritable sonate en duo, c'est-à-dire que le violon y tient en fait le rôle principal, les sonates de Mozart sont nettement moins émancipées de l'idée baroque de la sonate pour clavier avec « accompagnement » de violon, même si elles ont contribué à rendre cette conception obsolète. Toutefois, chacune des trois œuvres de ce programme contient des passages où le violon est en retrait ou au mieux en soutien derrière le piano. Dans ces cas précis, une transcription pour violoncelle, tout en conférant une plus grande intensité aux idées mélodiques confiées au violon, peut également rendre plus explicite la fonction d'accompagnement, en particulier dans les

En dépit de son numéro de Köchel antérieur, la Sonate en fa majeur K376 est une œuvre légèrement plus tardive : composée à Vienne durant l'été 1781, elle fut publiée, comme c'était souvent le cas avec la pièce la plus récemment achevée, comme n° 1 du nouvel « Opus 2 ». Dans ce cas précis, Mozart a composé une véritable sonate en duo : les deux instruments sont étroitement associés et s'approprient le matériel thématique, chacun à leur tour et selon leurs modalités spécifiques. Cette œuvre, où règne une ambiance sereine, porte la marque discrète d'un maître. On a parfois reproché aux thèmes d'être trop carrés, mais la subtilité de leur phrasé contrebalance cette opinion.

Trois accords lumineux introduisent l'exposition d'un *Allegro* initial énergique et d'un sentiment optimiste : les idées sont nombreuses et captivantes, notamment un second sujet en si bémol de caractère plus réservé, et une codetta au motif plein de malice. Le développement qui suit n'est pas conventionnel : au lieu de revenir au premier sujet, Mozart joue avec la figure de la codetta et bâtit une impressionnante section qui conduit à un nouveau traitement du second sujet. La réexposition ramène les thèmes omis dans le développement avant que le motif de la codetta ne réapparaisse pour conclure de façon aussi paisible que laconique.

Le vaste *Andante* central, en si bémol, est écrit dans une forme tripartite toute simple mais discrètement rehaussée de mille beautés : on peut dire ici que Mozart atteint au sublime. Ce mouvement est remarquable par la grâce sinuieuse de son lyrisme et l'éventail de sonorités qu'il met en œuvre parmi lesquelles on mentionnera notamment l'accompagnement du violon en croches qui font un murmure, la pulsation de demi-croches et les trilles soutenus aux deux instruments. La construction est également magnifique : pas une phrase qui ne soit au service du développement de la forme, pas un motif qui ne soit intimement relié aux autres pour créer sans cesse de nouvelles combinaisons. On ne résiste pas à l'attrait du Finale qui exploite la veine populaire haydnienne avec ses interruptions inopinées et ses accords martelés. De caractère franc et spirituel, ce Rondeau final est basé sur un élégant thème principal dont chaque retour se distingue par une légère modification, tandis que s'intercalent des épisodes contrastés.

four-square, that feature is offset by the subtlety of their phrasing.

After its initial three bright chords, the exposition of the energetic and optimistic *Allegro* first movement is full of attractive and varied ideas, including a more restrained second subject in B flat and a witty codetta motif. The ensuing development is unconventional, for instead of returning to the first subject Mozart plays with this codetta-figure and builds up an impressive paragraph leading to discussion of the second subject. The recapitulation reinstates the themes omitted in the development, the codetta-figure returning at the terse, quiet close.

The spacious *Andante* central movement, in B flat, is in a simple but discreetly embellished three-part form and certainly qualifies for the epithet 'sublime'. It is notable for its sinuous lyric grace and the range of sonority it employs, including murmuring accompanimental quavers in the violin, pulsing semiquavers and extended trills in both instruments. It is also magnificently constructed: there is hardly a phrase that does not serve to further the building of the form, and the constituent motifs are woven into ever-new combinations. The irresistibly tuneful finale exploits a Haydnian popular vein, including obstreperous chordal interruptions and bumps. Direct and humorous in manner, this concluding *Rondeau* is based on an elegant main theme that recurs in slightly different guise on each appearance, framing substantial and effectively differentiated episodes. The main theme, returning for the last time, leads into a contentedly understated ending.

The justification for transcribing violin sonatas for the cello is the same as for all transcriptions: to enlarge the repertoire for a particular instrument or combination, and because the musical ideas, if they are strong enough, may well benefit from, and reveal new aspects in, a different instrumental medium. In the end all that matters is the effectiveness of the transcription as a musical experience. As that great transcriber Ferruccio Busoni observed, the act of composition is already an act of transcription, the composer choosing one out of many possible incarnations for the ideas which arise within

him. The transcriber – if he knows his craft – is not violating a single immaculate musical essence but exploring one of the roads not taken by the composer. In the particular field of cello transcription from violin-sonata originals, there are distinguished precedents. Brahms' First Violin Sonata, Op. 78, circulates in the cello repertoire in a version by the cellist Paul Klengel, so authentic in sound it is often mistakenly ascribed to Brahms himself. And a re-casting of Beethoven's 'Kreutzer' Sonata as a cello sonata, by his friend and pupil Carl Czerny, has recently been discovered.

Whereas both those works are examples of the true duo-sonata – indeed, the sonata in which the violin mostly takes the lead – Mozart's sonatas are less wholly emancipated from the Baroque idea of the keyboard sonata with violin 'accompaniment', though they are in the process of rendering that conception obsolete. But all three works here contain passages where the violin is subservient to or underpinning the piano. In these circumstances a transcription for cello, while perhaps intensifying the eloquence of the violin's melodic ideas, may also make the 'accompanying' function more explicit, especially in passages where the part is transposed down an octave: here the brilliance of the piano sonority will be enhanced, and the combined texture will have more 'bottom'. Paradoxically, therefore, it may be that sometimes the cello is actually better suited than the violin to the dual roles that Mozart allotted to his string-player. Certainly on this disc, the opening *Adagio* of K379 seems even more effective when scored for piano and cello, and the G minor 'Ländler' episode in the finale of K301 takes on additional pathos. In fact, it is generally the slow movements that acquire a new and often fascinating colouring, and in the *Andante* of K376 one may sense more clearly the proto-Romantic spirit in the music which would lead in time to the reveries of Schubert and Schumann. In addition, there is of course the fact that Mozart never wrote any works for solo cello, so that such transcriptions go some way to creating the repertoire that he himself did not provide.

© Malcolm MacDonald, 2005

qu'elle fut publiée, des signes prometteurs mais restés inachevés dans la précipitation. Du reste, cette sonate est la seule du recueil qui adopte la forme en deux mouvements des œuvres de jeunesse, et autant le premier mouvement suscite une admiration sans réserve, autant le finale varié a été jugé trop terne et conventionnel pour être digne de Mozart.

Pourtant, si ce mouvement fut effectivement écrit en une heure, il est à tous égards une réussite stupéfiante. Mozart avait sans aucun doute à l'esprit les brillants effets de ses propres concertos pour violon, et « l'émancipation du violon » venait de franchir une étape significative vers un statut résolument soliste. Le premier mouvement, de grandiose envergure, débute par une introduction lente, dans l'esprit d'une fantaisie, confiée au piano qui fait entendre de riches accords arpégés précédant l'entrée du violon. Cette ouverture impressionnante, durant laquelle le violon joue des doubles cordes sonores et soutenues, module vers mi mineur pour déboucher sur un vigoureux *Allegro* en sol mineur – ce même sol mineur intense et inquiet qui sera à l'œuvre dans la 40^e Symphonie – avec un second sujet plus chaleureux en mi bémol majeur. La tension ne se relâche que brièvement durant le développement qui forme une simple transition vers la récapitulation dont l'atmosphère de drame s'intensifie tandis que le mouvement se précipite en une course tempétueuse vers une conclusion pleine d'emphase. D'un bout à l'autre, Mozart attribue au violon une éloquence encore jamais entendue.

Le second mouvement se présente sous la forme d'un thème lyrique *Andante cantabile* qui est développé en cinq sections. La Variation I, avec ses délicates ornements, est entièrement confiée au piano, tandis que la suivante ramène le violon au premier plan (délicates figures en triolets et imitation des chants d'oiseau par des notes répétées). La Variation III réintroduit le climat de drame du premier mouvement : le violon parcourt tout son ambitus de la corde grave à la plus haute sur un accompagnement de piano très fourni. Une modulation en sol mineur conduit à l'émouvante quatrième variation dont le sentiment est soutenu par des rythmes de triolets. La Variation V est à nouveau dévolue au piano, dont la gracieuse mélodie est accompagnée au violon en pizzicato. Enfin, le Thème réapparaît à un tempo plus allant (*Allegretto*) avant de conclure par une coda enjouée et pétillante.

six sonates publié en 1781 par Artaria à Vienne où le compositeur était venu s'installer cette année-là après avoir définitivement rompu avec son employeur honni, Colloredo, le Prince Archevêque de Salzbourg. Une de ces sonates (κ296) fut composée à Mannheim et date de la même époque que la κ301, mais les cinq autres (κ376–80) virent le jour à Salzbourg et à Vienne entre 1779 et 1781. Ce recueil, paru comme un nouvel « Opus 2 », est dédié à Josepha Auernhammer, une élève de Mozart et son accordeur personnelle : ce furent ses premières œuvres publiées dans la capitale autrichienne. Dans le *Magazin der Musik* de Carl Friedrich Cramer, on en trouve, dans le numéro de l'année 1783, une critique enthousiaste et clairvoyante. L'auteur anonyme y fait quelques remarques pertinentes :

Ces sonates sont uniques en leur genre. Riches en idées nouvelles, elles abondent en preuves qui attestent du génie musical de leur auteur. Tout particulièrement brillantes et adaptées à l'instrument. Quant à l'accompagnement du violon, il est si marié si artistiquement au clavier que les deux instruments sont constamment sollicités de sorte que ces sonates requièrent un exécutant aussi talentueux au violon qu'au piano.

Ce recueil est généralement jugé supérieur à celui de 1778. Et ce serait en effet surprenant si ces sonates pour violon, si proches des six quatuors à cordes dédiés à Haydn, ne contenaient pas quelque invention sublime.

Et cependant, les circonstances qui ont présidé à la composition de la Sonate en sol majeur κ379, publiée comme « Opus 2 n° 5 », furent loin de favoriser l'éclosion d'un chef-d'œuvre. C'est probablement de cette sonate dont il est question dans la lettre que Mozart adressa à son père le 8 avril 1781 : il prétend l'avoir écrite entre onze heures du soir et minuit la nuit précédente, ayant reçu l'ordre de fournir une pièce nouvelle devant être interprétée le jour suivant lors d'une soirée donnée par le Prince Archevêque Colloredo. Finalement, et d'après Mozart, seule la partie « d'accompagnement » du violon était prête le jour dit et il dut jouer la partie non écrite de piano de mémoire. Certains critiques, il est vrai, ont cru discerner dans cette œuvre, telle

Malcolm MacDonald is the author of The Symphonies of Havergal Brian (three vols., Kahn & Averill, London, 1974, 1978 and 1983) and the editor of Havergal Brian on Music, Volume One: British Music (Tocatta Press, London, 1985). His other writings include books on Brahms, Foulds, Schoenberg and Ronald Stevenson; his most recent title is Varèse: Astronomer in Sound (Kahn & Averill, London, 2003).

Alexander Kniazev was born in 1961 in Moscow and began to study cello with Alexander Fedorchenko from the age of six. He was a student at the Moscow Conservatoire from 1979 to 1986. As an organist he is a graduate also of the Nizhny Novgorod Conservatoire, where he studied with Professor G. Kozlova. Alexander Kniazev's prizes include the first prize in the National Competition in Vilnius (1977), third prize in the Gaspar Cassadó International Competition in Florence (1979), first prize, in a duo with Ekaterina Voskressenskaya, in the Chamber Music International Competition in Trapani, Italy, in 1987, second prize in the Tchaikovsky International Competition in Moscow in 1990, and first prize in the UNISA International Competition in Pretoria in 1992.

His concert activity began in 1978, since when he has performed in Russia, the United Kingdom, France, Germany, Italy, Spain, Belgium, Austria, the USA, South Africa, South America, Japan, South Korea and elsewhere. His partners have included the pianists Valery Afanassiev, Mikhail Voskressensky, Nikolai Lugansky, Elisabeth Leonskaja and Brigitte Engerer, the violinists Vladimir Spivakov, Viktor Tretiakov and Vadim Repin, the cellists Ivan Monighetti and Alexander Rudin, the organist Jean Guillou, flautist Aurèle Nicolet and violist Yuri Bashmet. The conductors under whose baton he has played, both as cellist and as organist, include Evgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov, Dmitri Kitaenko, Maxim Shostakovitch, Mstislav Rostropovich, Vladimir Fedoseyev and Leoš Svárovský. Among the orchestras with which he has appeared are the Royal Philharmonic in London, Bavarian Radio Symphony, Gothenburg, Baltimore and NHK Symphony Orchestras, the State Academic Symphony Orchestra, St Petersburg Philharmonic Orchestra and Tchaikovsky Symphony Orchestra in Russia, and many others.

His constant partner, from their victory at the International Chamber Music Competition in Trapani in 1987, was his wife, the outstanding pianist Ekaterina Voskressenskaya, who was tragically killed in a car accident in South Africa in March 1994. They participated in many international music festivals, among them 'A la mémoire de Jacqueline du Pre' in Colmar in

France, the festival in Asolo in Italy and the 'Moscow Stars' Festival in the Great Hall of the Moscow Conservatoire.

His enormous repertoire includes a huge number of cello compositions and many works for organ. He continues to add to the cello repertoire. In January 2000 he first performed his own arrangement of the Chaconne from Bach D minor Partita for violin, and in April of the same year he performed five Mozart 'cello concertos', including the *Symphonie Concertante* arranged for violin and cello. In December 2002 he premiered a programme of forty Brahms songs arranged for cello and piano.

The most recent of his recordings was a well-received account of the Bach solo suites for Warner Classics.

Edouard Oganessian began studying the piano at age five and the organ ten years later. At eighteen he entered the Tchaikovsky Conservatory in Moscow, taking the piano class of Mikhail Voskressensky and the organ class of Leonid Roysman.

Graduating in both disciplines in 1978, he was appointed professor of piano at the National Academy of Music in Vilnius in Lithuania in 1980, and taught there until 1990. He attended the Tchaikovsky Conservatory for a third organ course in 1985, perfecting his technique with Leo Kramer, Hans Haselböck, José Uriol and Luigi Celeghin.

Winner of the international Franz Liszt organ competition in Budapest in 1988, Edouard Oganessian appeared in solo recitals and with the national orchestras of Russia, Bielorrussia, Latvia and Lithuania. He also made a number of recordings for the TV and radio stations in the former Soviet Union and in eastern Europe.

Thereafter he moved to France, teaching piano at the Conservatoire Charles Munch and taking part in numerous international festivals – in Moscow, Tallinn, Budapest, Prague, Bratislava, Dublin, Speyer, Jerusalem, Amsterdam, Paris.

Recent concerts have taken him to the Netherlands (Amsterdam and Kampen), to Paris, Lyons, Strasbourg, Riga and Tallinn, where he opened the nineteenth international organ festival with a new Latvian piece and directed the performance course of the Estonian Academy of Music on the new Baroque instrument by the organ-builder Martin ter Haseborg.

His most recent CD, of Reger works recorded on the Walcker organ of Riga Cathedral, was released on the Calliope label.

J. B. Wendling de Mannheim, ou parce qu'il avait reçu commande d'une œuvre avec flûte pour un ami de Wendling, Ferdinand De Jean, chirurgien auprès de la Compagnie des Indes Orientales des Pays-Bas. Mozart avait déjà composé des chefs-d'œuvre immortels tels que la Symphonie en la majeur κ201 et le Concerto pour piano en mi bémol majeur κ271, mais les dimensions et le contenu de ces six partitions ne correspondent pas à l'idée qu'il se fait de la sonate pour violon : c'est qu'une fois encore, elles ont été conçues à des fins domestiques pour l'usage des amateurs, dans le style galant et en deux mouvements, sur le modèle des toutes premières sonates. Mais déjà à cette époque, Mozart était pratiquement incapable d'écrire quoi que ce soit sans y instiller une touche de génie.

Lorsqu'il écrit une sonate en deux mouvements, Mozart en use pour créer un effet de contraste : le deuxième mouvement vient compléter le premier. Ses premiers mouvements adoptent toujours la forme sonate classique et il sait en exploiter tout le potentiel expressif, grâce, notamment, à un son sens du drame. Dans les seconds mouvements, en revanche, Mozart explore une grande variété de formes différentes. L'*Allegro con spirito* de sa Sonate en sol majeur débute par l'exposition du thème principal, mélodieux et débonnaire, confié ici au violon « accompagnateur », ainsi qu'il est encore désigné ; le clavier reprend bientôt la parole jusqu'au deuxième épisode, contrasté, qui fait dialoguer les deux instruments, les passages les plus brillants étant réservés au piano. Le ré majeur de cet échange module en mineur dans le développement, mais ce bref moment d'inquiétude ne compromet pas durablement l'insouciance et l'optimisme de cette page.

Le second mouvement, marqué *Allegro*, est un charmant rondo à 3/8 d'allure dansante dont le caractère et le plan harmonique évoquent à ce point la Sonate en sol de Schuster qu'on peut supposer que Mozart la prit délibérément comme modèle. Le thème principal adopte les contours d'un menuet délicatement rustique. L'aspect le plus remarquable de ce mouvement, et qui fait clairement référence à Schuster, réside dans la section centrale, un épisode élégant et légèrement mélancolique en sol mineur et aux allures de Ländler autrichien.

Les deux autres œuvres enregistrées sur ce disque appartiennent à la deuxième série de sonates mozartiennes dites de la maturité. Elles sont extraites d'un autre recueil de

par l'élégance. Cette musique s'adressait moins aux auditeurs qu'aux exécutants eux-mêmes et la partie de clavier devait se suffire à elle-même, dans l'éventualité où aucun instrument « d'accompagnement » ne serait disponible.

Dans les toutes premières publications de Mozart, on distingue deux recueils de sonates pour violon composés alors qu'il avait entre six et huit ans (Köchel 6–7 et 8–9) et qui furent édités à Paris en 1764 comme étant respectivement ses Opp. 1 et 2. La même année, un troisième recueil de sonates (K10–15) fut publié comme Opus 3 à Londres avec une dédicace à la Reine Charlotte ; enfin, un quatrième recueil (Opus 4) vit le jour à La Haye en 1766. Souvent considérées comme des œuvres juvéniles, ces pièces d'agrément ont plus d'une affinités avec celles de contemporains plus âgés tels que Schobert et Johann Christian Bach, même si l'Opus 4 laisse déjà deviner une personnalité naissante.

Douze années passèrent avant que Mozart ne revint au genre avec un groupe de six sonates composées en 1778 à Mannheim et Paris où elles furent publiées la même année, avec une dédicace à Marie-Thérèse, Électrice du Palatinat. Au mois d'octobre 1777, alors qu'il se rendait à Paris, Mozart fit halte à Munich : là, il découvrit un recueil de six *Divertimenti da camera* du compositeur Joseph Schuster (1748–1812), originaire de Dresde. Sous cet intitulé se cachaient en réalité des sonates pour clavier et violon dans lesquelles ce dernier jouait un rôle beaucoup plus élaboré vis-à-vis de son partenaire que dans les propres sonates de Mozart. Mozart les interpréta souvent lui-même et en envoya une copie à sa sœur, en expliquant que s'il devait rester à Munich, il envisageait d'en écrire six dans le même style car elles étaient là-bas très populaires. La publication de son nouvel Opus 1 à Paris, auquel on se réfère généralement en le désignant comme K301–306, paraît donc bien être le résultat de cette découverte dans la mesure où la promotion de la partie de violon à un rang plus élevé semble inscrite dans les présupposés de ces compositions.

La première de ces sonates, œuvre d'un Mozart au seuil de sa maturité, est la Sonate en sol majeur K301. Certains indices laissent à penser que cette partition fut écrite tout d'abord pour clavier et flûte, peut-être en raison de son amitié avec le flûtiste

MOZART Sonaten für Klavier und Violine K301, K376 und K379, in Transkriptionen von Alexander Kniazev, Band 1.

von Malcolm MacDonald

Die Sonate für Violine und Tasteninstrument war ein Genre, dem sich Mozart mit Enthusiasmus nahezu seine gesamte Karriere hindurch widmete: Er hinterließ 34 Beispiele dieser Form ebenso wie einige bedeutende Variations-Reihen. In diesen Werken kann man des Komponisten persönliche Entwicklung vom frühzeitigen Talent zum reifen Genius nachvollziehen. Man kann aber auch die Umgestaltung des Violinsonaten-Genres selbst, vom Rokoko-Stil – in dem die Violine und nicht das Tasteninstrument das Begleitinstrument war – zur vollentwickelten Duo-Sonate, in der die Instrumente eine gleichberechtigte Stellung hatten und die Violine die führende thematische Rolle übernahm, nachvollziehen: Die Violin-Sonate wie verstanden und entwickelt bis zum heutigen Tag von Beethoven, Schubert und ihren Nachfolgern.

Mozarts früheste Sonaten befolgen damals die in der Mitte des 18. Jahrhunderts üblichen Konventionen der Tasteninstrument-Sonate für Cembalo oder Klavier mit der Begleitung von ad libitum-Violine (plus hin und wieder Cello und für gewöhnlich mit der Option, die Violine durch die Flöte zu ersetzen). Der formale Umriss, musikalische Inhalt und Aufführungsstandard des Genres waren lange von den Forderungen des Kunstliebhaber-Marktes bestimmt, auf den die Verleger in der Hauptsache ihre Erzeugnisse zuschnitten. Die Werke waren demzufolge entweder anspruchslos im Hinblick auf technische oder interpretatorische Fertigkeiten und ihre charakteristischen Merkmale waren formale Einfachheit, melodische Annehmlichkeit, glatte, diatonische Harmonie, homophone Struktur und die Dur-Tonart. (Inmitten all seiner Violin-Sonaten, ob frühen oder späten, schrieb Mozart tatsächlich nur eine –

κ304 – in einer Moll-Tonart: Doch wie in den Beispielen auf dieser CD zu hören ist, machte er immer mehr kreativen Gebrauch von Moll-Tonarten-Episoden und nebentonalen Zentren.) Deren Wirkung zielte nicht auf tiefes Gefühl sondern auf Charme und politesse. Die Musik war weniger für den distanzierten Hörer als für den Spieler selbst bestimmt; und der Klaviatur-Part musste unabhängig sein, weil zuweilen kein „Begleit“-Instrument vorhanden war.

Mozarts erste Veröffentlichungen überhaupt waren in der Tat zwei Reihen von Violin-Sonaten, geschrieben im Alter zwischen sechs und acht (Köchel 6–7 und 8–9), gedruckt 1764 in Paris in der Reihenfolge als seine op. 1 und op. 2. Eine dritte Reihe der Sonaten (κ10–15; diesmal mit wahlfreiem Cello, weshalb die Werke manchmal als Klaviertrios angesehen werden) wurde als op. 3 im selben Jahr in London mit einer Widmung an Königin Charlotte veröffentlicht; und 1766, eine vierte Reihe, κ26–31, kam in Den Haag als op. 4 heraus. Allgemein als Jugendwerke angesehen, ähneln diese flüssigen und vergnüglichen Stücke den Arbeiten von solch älteren Zeitgenossen wie Schobert und Johann Christian Bach, obwohl die Sammlung op. 4 bereits auf eine sich anbahnende Individualität hindeutet. Mozart kehrte mit einer Gruppe von sechs Sonaten zu dem Genre zurück, komponiert 1778 in Mannheim und Paris. Diese wurden im selben Jahr in Paris mit einer Widmung an Maria Elisabeth, Kurfürstin der Pfalz, veröffentlicht – und ziemlich verwirrend, erschienen auch diese als „op. 1“. Im Oktober 1777, auf seinem Weg nach Paris hatte Mozart in München Halt gemacht, wo er auf eine Reihe von sechs *Divertimenti da camera* des Dresdner Komponisten Joseph Schuster (1748–1812) gestoßen war. Diese waren Sonaten für Tasteninstrument und Violine in allem außer ihrem Titel, denn sie weisen der Violine eine viel sorgfältiger ausgearbeitete Rolle im Verhältnis zum Klavier zu als die frühen Sonaten von Mozart. Mozart spielte sie oft und sandte seiner Schwester eine Abschrift, und ließ sie wissen, wenn er in München ist, er sechs in dem selben Stil schreiben würde, weil sie so allgemein beliebt waren. Sein neues, in Paris publiziertes „op. 1“ (das allgemein zurückgeführt wird auf κ301–306) schien das Ergebnis gewesen zu sein, weil es die herausgehobene Bedeutung der Violine als kompositorische Gegebenheit behandelt.

MOZART Sonates pour piano et violon κ301, κ376 et κ379 transcrites par Alexander Kniazev, Volume 1

par Malcolm MacDonald

La sonate pour violon et clavier était un genre auquel Mozart se consacra avec enthousiasme tout au long de sa carrière : sa contribution dans ce domaine représente 34 partitions ainsi que plusieurs séries importantes de variations. Ce corpus d'œuvres permet d'observer les progrès du compositeur, du talent précoce au génie de la maturité. On peut également y discerner les transformations du genre même de la sonate pour violon, du style Rococo où le violon, et non le clavier, se voyait confier la partie d'accompagnement, à la sonate en duo qui place les deux instruments à égalité, le rôle principal, c'est-à-dire la ligne mélodique, revenant généralement au violon : c'est sous cette forme que la sonate pour violon fut comprise et développée par Beethoven, Schubert et leurs successeurs jusqu'à nos jours.

Les premières sonates de Mozart sont conformes aux conventions en usage au milieu du 18e siècle : il s'agissait la plupart du temps d'une sonate pour clavecin ou piano avec accompagnement ad libitum de violon ou de flûte, auquel venait s'ajouter, occasionnellement, un violoncelle. Le plan général, le contenu musical et les pratiques d'interprétation relatives au genre étaient déterminés par les desiderata des amateurs qui constituaient alors un marché dont les éditeurs convoitaient tout particulièrement les faveurs. Ces œuvres n'exigeaient donc que peu d'habileté technique et leur interprétation ne représentaient pas de difficulté : leurs caractéristiques étaient une relative simplicité formelle, un charme mélodique immédiat, une harmonie délibérément diatonique, un agencement homophonique, et l'utilisation du mode majeur. Il n'était pas question d'éveiller des sentiments profonds, mais de charmer

Violine auf, und im April desselben Jahres gab er Mozarts fünf „Cello-Konzerte“ einschließlich der Symphonie Concertante in der Fassung für Violine und Cello. Im Dezember 2002 präsentierte er mit seiner Uraufführung ein Programm mit vierzig Brahms-Liedern für Cello und Klavier.

Die jüngste seiner Einspielungen war eine gut-besprochene Interpretation von Bachs Solo-Suiten für Warner Classics.

Edouard Oganessian erhielt seinen ersten Klavierunterricht mit fünf; der Unterricht an der Orgel folgte dann zehn Jahre später. Mit achtzehn begann er am Tchaikovsky-Konservatorium in Moskau in der Klavierklasse von Mikhail Voskressensky und in der Orgelklasse von Leonid Roysman zu studieren.

1978 machte er seinen Abschluss in beiden Fächern, wurde 1980 zum Professor an der Nationalen Musikakademie in Vilnius in Litauen berufen und lehrte dort bis 1990. Er besuchte 1985 das Tchaikovsky-Konservatorium in einem dritten Orgel-Lehrgang, um seine Technik bei Leo Kramer, Hans Haselböck, José Uriol und Luigi Celegghin zu vervollkommen.

Als Sieger des Internationalen Franz Liszt-Organwettbewerb von 1988 in Budapest spielte Edouard Oganessian in Solokonzerten und gemeinsam mit den nationalen Orchestern von Russland, Weißrussland, Lettland und Litauen. Er machte außerdem eine Anzahl von Aufnahmen für Rundfunk und Fernsehen in der früheren Sowjetunion und in Osteuropa.

Danach siedelte er nach Frankreich über, unterrichtet seitdem Klavier am Charles Munch-Konservatorium und besuchte viele Festivals – in Moskau, Tallinn, Budapest, Prag, Bratislava, Dublin, Speyer, Jerusalem, Amsterdam und Paris.

Die letzten Konzerte führten ihn in die Niederlande (Amsterdam und Kampen), nach Paris, Lyon, Strasbourg, Riga und Tallinn, wo er das 19. internationale Orgelfestival mit einem neuen lettischen Stück eröffnete und den Aufführungskurs der Estnischen Musikakademie an dem neuen Barock-Instrument des Orgelbauers Martin ter Haseborg leitete.

Seine neueste CD mit Reger-Werken, aufgenommen an der Walcker-Orgel der Kathedrale von Riga, erschien unter dem Label Calliope.

Deutsche Übersetzung von Jutta Raab Hansen

Die erste dieser Sonaten aus der Zeit von Mozarts früher Reife ist die Sonate in G-Dur, K301. Es gibt einige Anzeichen dafür, dass dieses besondere Werk original für Tasteninstrument und Flöte bestimmt war, vielleicht durch Mozarts Freundschaft mit dem Flötisten J. B. Wendling in Mannheim, oder weil er einen Auftrag für Flötenkompositionen von Wendlings Freund Ferdinand De Jean, einem Chirurgen der Holländischen Ost-Indien-Gesellschaft, erhalten hatte. Obwohl Mozart mittlerweile solch bleibende Meisterwerke wie die A-Dur Symphonie und das Es-Dur Klavierkonzert K271 komponiert hatte, schienen ihm die Ambitionen für diese Werke in Tonumfang und Inhalt eindeutig noch nicht angemessen für Sonaten mit Violine: Hier wiederum ist ein Stück auf einen Liebhaber und für den Hausgebrauch in der zwei sätzigen galant Form zugeschnitten, die für die Mehrheit der ganz frühen Sonaten verwendet worden ist. Jetzt aber war Mozart so gut wie nicht in der Lage dazu irgend etwas zu schreiben, ohne einen Hauch seines Genies mit einfließen zu lassen.

Beim Schreiben einer Sonate in zwei Sätzen hielt Mozart gewöhnlich zwei Dinge im Gleichgewicht, der zweite Satz den ersten vervollständigend. Seine ersten Sätze sind immer in klassischer Sonatenform gehalten und offenbaren die Vielfalt des Ausdrucks, die er in dieser Formgebung erreichen konnte, meistens mit einem Anflug von Drama. Die zweiten Sätze aber zeigen Mozart eine Vielfalt anderer Formen erprobend. In der Allegro con spirito Eröffnung dieser G-Dur Sonate trägt die Violine – obgleich noch dem Namen nach das „begleitende“ Instrument – das wohlklingende und heitere Hauptthema vor, doch wird diese schon bald vom Tasteninstrument übernommen und die kontrastierende zweite Gruppe erstreckt sich in einem ereignisreichen Dialog zwischen den Instrumenten, wobei die brillante Durchgangsarbeit vom Klavier ausgeführt wird. Das D-Dur dieser Gruppe dreht in der Durchführung zu Moll, doch dieser kurze Moment an Intensität untergräbt nicht ernstlich die gesamte Zuversicht und sorglose Wirkung des Satzes.

Der Allegro zweite Satz ist ein wunderbar zugespitztes, Tanz-Rondo im 3/8 Takt, das in seinem Charakter und in der Anlage der Töne dem Finale von Schusters Sonate in G nahe genug ist, um anzudeuten, dass es eine bewusste Nachbildung gewesen sein

könnte. Das Hauptthema hat einen eher louche Menuett-ähnlichen Anflug, und eine gesellige Note überwiegt. Das bemerkenswerteste Charakteristikum des Satzes (und dasjenige, das eindeutig Schuster widerspiegelt) ist der mittlere Abschnitt, eine elegante, wenn auch leicht melancholische Episode in g-Moll im Charakter eines österreichischen Ländlers).

Die anderen zwei Werke, die auf dieser Scheibe zu hören sind, gehören zu Mozarts zweiter Serie von reifen Sonaten. Wiederum Teil einer anderen Gruppe von sechs, die 1781 von Artaria in Wien veröffentlicht wurden, wohin der Komponist in diesem Jahr übersiedelt war, nachdem er endgültig mit seinem verhassten Patron, dem Erzbischof Colloredo in Salzburg, gebrochen hatte. Eine der Sonaten (K296) war in Mannheim geschrieben und stammte aus der selben Periode wie K301, doch die anderen fünf (K376–80) waren in Salzburg und Wien zwischen 1779 und 1781 komponiert worden. Diese Reihe, herausgebracht als ein neues „op. 2“, ist Mozarts Klavierstimmer Josepha Auernhammer gewidmet und war seine erste Wiener Veröffentlichung. In der 1783er Ausgabe von Carl Friedrich Cramers Magazin der Musik war es begeistert – und scharfsichtig – besprochen, und der anonyme Autor hatte wichtige Beobachtungen gemacht:

Diese Sonaten sind die einzigen in ihrer Art. Reich an neuen Gedanken und Spuren des grossen musicalischen Genies des Verfassers. Sehr brillant, und dem Instrumente angemessen. Dabey ist das Accompagnement der Violine mit der Clavierpartie so künstlich verbunden, dass beide Instrumente in beständiger Aufmerksamkeit unterhalten werden: so dass diese Sonaten einen eben so fertigen Violin- als Clavier-Spieler erfordern.

Die Reihe ist gegenüber den Sonaten von 1778 allgemein höher bewertet. Tatsächlich wäre es eine Überraschung, wenn diese Violinsonaten als enge Vorläufer von Mozarts sechs „Haydn“-Streichquartetten, nicht auch Beispiele an vergeistigtem Denken hervorbringen würden.

Dennoch waren die Umstände, unter denen die Sonate in G-Dur, K379, veröffentlicht als „op. 2 Nr. 5“, entstanden sind, einer solchen Vergeistigung kaum förderlich. Dieses ist

Alexander Kniazev wurde 1961 in Moskau geboren und bekam seinen ersten Cello-Unterricht mit sechs Jahren bei Alexander Fedorchenko. Von 1979 bis 1986 studierte er am Moskauer Konservatorium. Als Organist ist er außerdem Absolvent des Nizhny Novgorod-Konservatoriums, wo er bei Professor G. Kozlova studiert hatte. Alexander Kniazev gewann den ersten Preis des Nationalen Wettbewerbs in Vilnius (1977), den dritten Preis des Internationalen Gaspar Cassadó-Wettbewerbs in Florenz (1979), den ersten Preis als Duo mit Jekaterina Voskressenskaya beim Internationalen Kammermusikwettbewerb 1987 in Trapani, Italien, den zweiten Preis des Internationalen Tchaikovsky-Wettbewerbs 1990 in Moskau und 1992 den ersten Preis des UNISA Internationalen Wettbewerbs in Pretoria (Südafrika).

Seit 1978 gibt er Konzerte und ist seitdem in Russland, dem Vereinigten Königreich, Frankreich, Deutschland, Italien, Spanien, Belgien, Österreich, in den USA, Südafrika, Süd-Amerika, Japan, Süd-Korea und anderswo aufgetreten. Zu seinen Kammermusik-Partnern gehören die Pianisten Valery Afanassiev, Mikhail Voskressensky, Nikolai Lugansky, Elisabeth Leonskaja und Brigitte Engerer, die Geiger Vladimir Spivakov, Viktor Tretiakov und Vadim Repin, die Cellisten Ivan Monighetti und Alexander Rudin, der Organist Jean Guillou, der Flötist Aurèle Nicolet und der Bratscher Yuri Bashmet. Zu den Dirigenten, unter deren Taktstock er als Cellist und Organist gespielt hat, gehören Jevgeny Svetlanov, Yuri Temirkanov, Dmitri Kitaenko, Maxim Shostakovitsch, Mstislav Rostropovitch, Vladimir Fedoseyev und Leoš Svárovský. Er trat unter anderem mit dem Royal Philharmonic Orchestra in London, dem Bayerischen Rundfunk-Sinfonieorchester, Sinfonieorchestern in Gothenburg und Baltimore und dem NHK Sinfonieorchester, dem Staatlichen Akademischen Sinfonieorchester, dem Philharmonischen Orchester St. Petersburg und dem Tchaikovsky-Sinfonieorchester in Russland und vielen anderen auf.

Seine ständige Partnerin seit 1987 und dem Gewinn des Internationalen Kammermusikwettbewerbs in Trapani war seine Frau, die hervorragende Pianistin Jekaterina Voskressenskaya, die tragischerweise bei einem Autounfall im März 1994 in Südafrika ums Leben gekommen ist. Sie musizierten bei vielen Internationalen Musikfestivals, einschließlich dem „A la mémoire de Jacqueline du Pre“ in Colmar, Frankreich, dem Festival in Asolo, Italien und dem Festival „Moskau Stars“ im Großen Saal des Konservatoriums dieser Stadt.

Sein umfangreiches Repertoire beinhaltet eine große Anzahl an Kompositionen für Cello und viele Werke für Orgel. Ständig erweitert Alexander Kniazev sein Cello-Repertoire. Im Januar 2000 führte er zum ersten Mal seine eigene Fassung der Chaconne aus Bachs d-Moll Partita für

originalen Violin-Sonaten gibt es berühmte Präzedenzfälle. Brahms Erste Violinsonate op. 78 zirkuliert im Cello-Repertoire in einer Version des Cellisten Paul Klengel, die so authentisch im Klang ist, dass sie oft irrtümlicherweise Brahms selbst zugeschrieben wird. Und Beethovens „Kreutzer“-Sonate wurde kürzlich wiederentdeckt als Cello-Sonate, umgearbeitet von seinem Freund und Schüler Carl Czerny.

Während diese beiden Werke Beispiele für eine echte Duo-Sonate sind – die Sonate nämlich, in der die Violine meist die Führung hat – sind Mozarts Sonaten weniger völlig befreit vom barocken Begriff der Sonate für Tasteninstrument mit Violin-„Begleitung“, obwohl sie im Prozess sind, diese Konzeption als veraltet erscheinen zu lassen. Doch alle drei Werke hier enthalten Passagen, in denen die Violine dem Klavier untergeordnet ist oder es unterstützt. Unter diesen Umständen könnte eine Transkription für Cello, obwohl sie vielleicht die Beredsamkeit der melodischen Einfälle der Violine verstärkt, auch die „begleitende“ Funktion, insbesondere in Passagen, bei denen die Stimme eine Oktave tiefer transponiert ist, deutlicher machen: Hier wird die Brillanz an Klangfülle des Klaviers besser zur Geltung gebracht und das gemeinsame Gewebe wird mehr „Boden“ haben. Paradoxerweise könnte es deshalb sein, dass manchmal das Cello tatsächlich besser als die Violine für die Doppelrollen geeignet ist, die Mozart seinem Spieler des Streichinstruments zuweist. Zweifellos scheint auf dieser CD das eröffnende *Adagio* von $\kappa 379$ sogar effektiver, wenn es für Klavier und Cello gesetzt ist, und die g-Moll-„Ländler“-Episode im Schluss-Satz von $\kappa 301$ bekommt ein zusätzliches Pathos. Genau gesagt, es ist meistens der langsame Satz, der eine neue und oft faszinierende Farbgebung erreicht, und das *Andante* von $\kappa 376$ lässt klarer den proto-romantischen Geist in der Musik erahnen, der in die Zeit zu den Luftschlossern von Schubert und Schumann führen würde. Da ist außerdem natürlich die Tatsache, dass Mozart nie ein Werk für Cello solo geschrieben hat, so dass solche Transkriptionen Wege beschreiten, das Repertoire zu schaffen, das er selbst nicht lieferte.

© Malcolm MacDonald, 2005

fast mit Sicherheit die Sonate, die Mozart in einem Brief an seinen Vater vom 8. April 1781 diskutiert – ein Werk, das er behauptet, zwischen 11 und 12 Uhr in der vorangegangenen Nacht geschrieben zu haben, weil er den Auftrag hatte, etwas für eine Aufführung am nächsten Tag, während einer Soirée, die Fürst-Erzbischof Colloredo veranstaltete, beizusteuern. Tatsächlich war nach Mozart nur die Violin-„Begleitung“ fertig (für Antonio Brunetti, Konzertmeister des Salzburger Orchesters) und Mozart musste den bisher ungeschriebenen Klavierpart auswendig zu spielen. Einige Rezensenten haben allerdings behauptet, Anzeichen von Hast oder uneingelöster Zusage in dem Werk, so wie es dann endgültig veröffentlicht war, zu entdecken. Es ist die einzige dieser Gruppe von Sonaten, die das Zwei-Satz-Vorbild der früheren Reihen übernimmt, und während der erste Satz uneingeschränkte Bewunderung verlangt, ist das Variations-Finale zu verbindlich gehalten und für die Größe seines Komponisten zu unoriginell.

Und trotzdem, wenn es tatsächlich in einer Stunde geschrieben wurde, ist es bei allen anderen Maßstäben ein atemberaubende Leistung. Mozart hatte ganz klar die beeindruckenden Effekte seiner eigenen Violinkonzerte im Sinn, und die „Emanzipation der Violine“ hatte einen weiteren wichtigen Schritt in Richtung „solo Rolle“ getan. Der große, sogar großartige, erste Satz verbindet eine kräftige langsame Einleitung – beinahe eine Fantasie – beginnend mit reich harmonisierenden, harfenähnlichen Klavier-Akkorden, die dem Auftritt der Violine vorausgehen. Diese eindrucksvolle Eröffnungsspanne mit getragenen, sonoren Doppelgriffen auf der Violine moduliert nach e-Moll, um ein feuriges, drängendes g-Moll-Allegro einzuführen – sehr viel in dem nervösen, intensiven „g-Moll-Modus“, der später die große Sinfonie in dieser Tonart schaffen würde – in einem wärmeren, zweiten B-Dur-Thema. Die Spannung lässt nur kurz im Durchführungsteil nach, der mehr Übergang zur Zusammenfassung ist, in der dann insgesamt die dramatische Temperatur erhöht ist und der Satz zu einem emphatischen Schluss stürzt. Die ganze Zeit hindurch ist die Art von „sprechender“ Beredsamkeit, die Mozart der Violine zugewiesen hat, beispiellos.

Der zweite Satz besteht aus einem lyrisch vor sich hin schlenderndem *Andantino cantabile*-Thema, das über fünf Episoden entwickelt wird. Die zerbrechlich dekorative Variation I ist ganz dem Klavier überlassen, doch Variation II stellt die Violine mit höflicher Triolen-Figuration und Vogelmotiv-Tonwiederholungen in den Vordergrund. Variation III steigert die Dramatik, die Violine führt schwungvolle Striche von den unteren zu den hohen Saiten gegen eine emsige Klavierbegleitung aus, und moduliert in ihrem zweiten Teil nach g-Moll, worin Mozart eine ergreifende Variation IV mit viel Pathos schreibt mit den Triolen-Rhythmen, die noch immer die Struktur beeinflussen. Variation V gehört wieder dem Klavier mit einer Violine, die eine anmutige Melodie im Klavier pizzicato begleitet. Im zweiten Teil der Variation werfen harte, schwere Klavierakkorde einen vorübergehenden Schatten. Der größte Teil des Variations-prozesses ist vorbei, das Thema wird in einem schnelleren Tempo, *Allegretto*, rekapituliert, und leitet dabei eine beschwingte, sprudelnde Coda ein.

Ungeachtet ihrer niedrigen Köchel-Nummerierung ist die Sonate in F-Dur K376, ein etwas späteres Werk, komponiert im Sommer 1781 in Wien und veröffentlicht – wie es oft der Fall war mit einem gerade fertiggestellten Stück – als Nr. 1 der neuen „op. 2“-Sammlung. Zu diesem Zeitpunkt schreibt Mozart eine wirkliche Duo-Sonate, die beiden Instrumente eng zusammen gehalten, aber trotzdem handhabt jedes von ihnen das Material auf seine eigene charakteristische Art und Weise. Und dieses weitgehend heitere Werk zeigt durchweg die leichte Hand eines Meisters. Obwohl die Themen manchmal als übertrieben grob kritisiert werden, wird dieser Punkt von der subtilen Art ihrer Phrasierung wettgemacht.

Nach ihren drei klaren Akkorden zu Beginn ist die Exposition des energischen und optimistischen ersten Satzes *Allegro* voller fesselnder und abwechslungsreicher Ideen, einschließlich eines gedämpfteren zweiten Themas in B-Dur und eines witzigen Codetta-Motivs. Die nachfolgende Durchführung ist unüblich, denn anstatt zum ersten Thema zurückzukehren, spielt Mozart mit dieser Codetta-Figur und baut einen beeindruckenden Teil, der zur Behandlung des zweiten Themas führt. Die Zusammenfassung lässt die

Themen wieder aufleben, die in der Durchführung ausgelassen worden waren, und auch die Codetta-Figur kehrt zum kurzen, ruhigen Schluss wieder.

Der ausgedehnte Mittelsatz *Andante* in B-Dur ist in einer einfachen, aber diskret verzierten, dreiteiligen Form angelegt und ohne Zweifel für das Attribut „erhaben“ geeignet. Er ist in seiner lyrischen Anmut bemerkenswert und in seiner Breite des Wohlklangs einschließlich murmelnder, begleitender Triller in den Violinen, pulsierender Sechzehntelnoten und ausgedehnter Triller in beiden Instrumenten. Er ist außerdem großartig gebaut: Es gibt kaum eine Phrase, die nicht dem weiteren Bau der Form dient und die einen Teil davon bildenden Motive sind in immer neue Kombinationen verflochten. Das unwiderstehlich melodische Finale „zapft eine populäre Haydn'sche Ader“ an, einschließlich ungebärdiger akkordischer Unterbrechungen und Unebenheiten. Direkt und gut aufgelegt in seiner Art beruht dieses abschließende Rondeau auf einem Hauptthema, das immer, wenn es auftritt, eine leicht abgewandelte Gestalt besitzt und dabei wesentliche und effektiv voneinander abgegrenzte Episoden umrahmt. Das Hauptthema kehrt zum letzten Mal zurück und führt in einen zufrieden abgemilderten Schluss.

Die Rechtfertigung, Violinsonaten für das Cello zu transkribieren, ist wie für alle Transkriptionen die gleiche: um das Repertoire für ein bestimmtes Instrument oder eine Kombination zu erweitern, und weil die musikalischen Ideen, wenn sie gehalten genug sind, gut davon profitieren könnten, und neue Aspekte in einem anderen instrumentalen Medium zeigen. Am Ende ist all das, worauf es ankommt, die Wirksamkeit der Transkription als eine musikalische Erfahrung. Wie der große „Transkribierer“ Ferruccio Busoni bemerkte, ist der kompositorische Akt bereits die Ausführung von Transkription, der Komponist wählt eine unter vielen möglichen Verkörperungen an Ideen, über die er verfügt. Der Transkribierende – wenn er sein Handwerk versteht – tut nicht einem einzelnen reinen musikalischen Wesen Gewalt an, sondern erkundet einen der Wege, den der Komponist nicht genommen hat. In dem besonderen Feld der Cello-Transkription von