

Également disponibles / Also available :



PV700016



PV703032



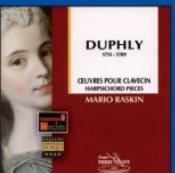
PV712042



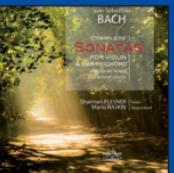
PV714021



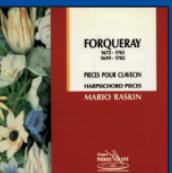
PV714051



PV793021



PV716021



PV794051



PV796061



PV796062



PV721051

Youtube channel : <http://bit.ly/ArionYouTube>

© & © ARION 2022 - Tous droits de reproduction réservés pour tous pays. Reproduction interdite.

PV721061 - Copyright reserved in all countries. [www.arion-music.com](http://www.arion-music.com)

Photo recto : d'après Louis Tocqué, portrait d'Arnoldus van Rijneveld, v. 1738 © d.r.



C.P.E BACH - J.C BACH  
MOZART - HAYDN  
BEETHOVEN

*Sturm und Drang*

The German 18th century Sonata

Mario RASKIN  
Harpsichord

disques  
**PIERRE VERANY**

# *Sturm und Drang*

## La sonate germanique au XVIII<sup>e</sup> siècle

MARIO RASKIN

Clavecin Ducomet  
Ducomet Harpsichord

Nous remercions chaleureusement Messieurs Marc Ducomet et Gwenaël Forest, pour leur participation désintéressée à l'organisation de cet enregistrement, ainsi que Monsieur Thierry Labussière, directeur du Château de Villarceaux.

*We are very grateful to Mr. Marc Ducomet and Mr. Gwenaël Forest for their help in the organization of this recording and to Mr. Thierry Labussière director of the Château de Villarceaux.*

Agradecemos calurosamente a los Sres. Marc Ducomet y Gwenaël Forest, por su participación desinteresada a la organización de esta grabación, así como al Sr. Thierry Labussière, director del Château de Villarceaux.

Carl-Philippe Emanuel BACH (1714-1788)  
Sonate N°3 en *mi* mineur / *in e* - Wq 49 «Würtembergische Sonate», H. 33

[1] Allegro	6'10
[2] Adagio	4'09
[3] Vivace	3'18

Johann Christian BACH (1735-1782)  
Sonate N°4 en *mi* bémol majeur / *in Eb* - Op. 5

[4] Allegro	5'15
[5] Rondeaux Allegretto	3'11

Wolfgang Amadeus MOZART (1756-1791)  
Sonate N°13 en *si* bémol majeur / *in Bb* - K.333

[6] Allegro	7'52
[7] Andante Cantabile	7'47
[8] Allegretto Grazioso	7'02

Joseph HAYDN (1732-1809)  
Sonate N°59 en *mi* bémol majeur / *in E flat* - Hob. XVI/49

[9] Allegro	7'47
[10] Andagio e Cantabile	7'48
[11] Finale : Tempo di Minuet	3'58

Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)  
Sonate N°19 en *sol* mineur / *in g* - Op. 49, n°1

[12] Andante	4'18
[13] Rondo Allegro	3'57

## LA SONATE GERMANIQUE AU XVIII<sup>e</sup> SIECLE

**L**e terme « sonata » se répand au XVIII<sup>e</sup> siècle à partir de l'Italie, simultanément vers le nord (pays germaniques) et vers le sud de l'Europe (péninsule ibérique).

Ce terme désigne une pièce purement instrumentale qui peu à peu prend deux formes différentes. En Espagne et au Portugal, elle se fige sous forme d'une pièce courte, bipartite (tonique-dominante, dominante-tonique, A-B, B-A) comportant un ou plusieurs motifs qui se juxtaposent avec un petit développement court.

En revanche, en Allemagne et en Autriche, par exemple, le terme « sonata » épouse le modèle du *concerto grosso*, ou *sonata da chiesa*, propre à l'Italie. Ce sera donc une œuvre conçue souvent en trois mouvements (rapide-lent-rapide), avec un schéma qui prend sa forme caractéristique de ce qui deviendra la sonate classique. Les compositeurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècle l'adopteront définitivement et, par la suite, les spécialistes de l'analyse musicale (une branche de la musicologie qui se développe fortement au XX<sup>e</sup> siècle) la définiront comme « forme sonate ». Le schéma « exposition premier et second thème, développement, réexposition, coda », définit le cadre du premier mouvement de la sonate classique. Il sera le même pour les symphonies, *concerti* avec soliste et quatuors à cordes.

J'ai voulu illustrer dans cet enregistrement cette évolution à partir de l'un des compositeurs qui se prête le mieux à ce cadre fixé par la sonata italienne : Carl Philipp Emanuel Bach. C'est lui qui donne cette impulsion première, qui sera le germe de ce que son frère Johann Christian adaptera par la suite au goût des Anglais de son époque. Il laisse complètement derrière lui l'esthétique germanique « à l'ancienne », plus tournée vers les formes propres à la première partie du XVIII<sup>e</sup> siècle (fantaisies, toccatas, fugues...), se prêtant mieux à une écriture contrapuntique comme celle de son père, Johann Sebastian Bach.

C'est lors de son passage à Londres que le tout jeune Mozart, en compagnie de son père, à l'occasion de ses tournées d'exhibition, rencontrera Johann Christian et sa musique, qui

deviendront la source de son inspiration et le berceau de l'esthétique qu'une fois adulte, il adoptera définitivement. Pour preuve de son admiration pour son aîné, il adapte, étant encore un petit enfant, trois sonates de Johann Christian (dont celle en Mi bémol que nous retrouvons dans cet enregistrement) en concerti, utilisant leurs thèmes pour la partie soliste et ajoutant une partie d'orchestre. Cette première expérience lui a ouvert la voie à la création de sa série de concerti pour clavier et orchestre que nous connaissons aujourd'hui et qui resteront comme des chefs d'œuvre absolus de la musique occidentale. Il en est de même avec ses sonates pour pianoforte (ou clavecin ?) et pour violon.

Haydn s'approprie à son tour du modèle « sonate » pour le développer encore. Si bien que nous pouvons déjà apercevoir l'évolution de son écriture orientée vers le pianoforte, nouvel instrument à la mode. Nous savons que vers la fin de sa vie Haydn avoue avoir eu toujours une préférence pour le clavecin, mais qu'il a su s'adapter à l'évolution du goût et des modes de son époque étant au service du prince Nicolas Esterházy.

La transition maître-élève entre Haydn et le jeune Beethoven s'avère évidente dans les deux sonates de l'opus 49 qui s'adaptent parfaitement au clavecin. N'oublions pas que l'éditeur de Beethoven publiait ses sonates avec le titre « per il clavicembalo o Piano-Forte », car les mélomanes et musiciens de son époque qui possédaient des clavecins ne pouvaient se permettre de changer d'instrument en fonction de nouvelles modes, étant donné le coût élevé de la facture instrumentale à cette époque.

Beethoven lui-même a eu la chance de pouvoir changer de pianoforte à cinq reprises au cours de sa vie, tant l'évolution de la facture instrumentale au début de XIX<sup>e</sup> siècle était rapide. Les nouvelles possibilités des instruments ont influencé énormément son écriture, la rendant de plus en plus riche et complexe.

À partir de ce moment dans l'histoire de la musique occidentale, le clavecin reste relégué tout le long du XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à sa renaissance au début du XX<sup>e</sup> siècle grâce entre autres à la figure célèbre de Wanda Landowska.

Mario Raskin

## THE GERMAN 18th CENTURY SONATA

The term "sonata" began to spread from 18th-century Italy towards German-speaking countries to the north and the Iberian Peninsula to the south. It designates a purely instrumental piece that gradually took on two different forms, coalescing in Spain and Portugal into a short bipartite piece (I-V-V-I, AB-BA) that included one or more contrasting motifs and a short development section.

In German-speaking lands the sonata assumed the form of the Italian concerto grosso or sonata da chiesa and often had three movements (fast-slow-fast). Its layout gelled into the characteristic form of the classical sonata. Composers of the late 18th and 19th centuries definitively embraced the sonata, which was described by musical analysts (a branch of musicology that developed to a great extent in the 20th century) as being written in "sonata form". This schema, which defines the outline of the first movement of a classical sonata, was also used in symphonies, concertos, and string quartets. It consists of an exposition that exposes the first and second themes, a development section, a recapitulation, and a coda.

This recording seeks to illustrate the development of the sonata, beginning with the composer who most successfully adapted to the framework that grew out of the Italian sonata: Carl Philipp Emanuel Bach. His early sonatas opened the way to those his brother Johann Christian would later write in the English style, and which completely departed from the "old-fashioned" German aesthetic that favoured early 18th-century forms like the fantasy, the toccata and the fugue, which lent themselves better to contrapuntal writing like that of Johann Sebastian Bach.

When Mozart visited London with his father on their tour around Europe, he encountered Johann Christian Bach and his music, which inspired the aesthetic that the adult Mozart would definitively make his own. The still very young Mozart showed his admiration for the "London Bach" by turning three of Johann Christian Bach's sonatas into concertos, using the sonata's themes as solo piano passages and adding orchestral parts. One of these,

the Sonata in E flat major, is heard on this recording. These youthful works led to Mozart's later piano concertos, which are some of the greatest masterpieces of Western music, as are his sonatas for pianoforte (or harpsichord?) and violin.

Haydn also employed sonata form and furthered its development, adapting his writing to the new instrument, the forte-piano. Although towards the end of his life Haydn admitted that he had always preferred the harpsichord, he adapted to the tastes and styles of the period during which he was part of Prince Esterházy's retinue.

The relationship between Haydn and the young Beethoven – Haydn was Beethoven's teacher – is obvious in the latter's two Op. 49 sonatas, which are perfectly adapted to the harpsichord. We should bear in mind that Beethoven's editor published these sonatas "for the harpsichord or pianoforte", as amateur and professional musicians who owned harpsichords could not change instruments to follow the new fashion for the forte-piano, due to the high cost of instrument building at the time.

Beethoven himself was fortunate enough to own five different forte-pianos during his life; the instrument evolved very rapidly in the early 19th century. The new possibilities afforded by these instruments had an enormous influence on Beethoven's compositions, and contributed to their increasing opulence and complexity.

From that time on in the history of Western music, the harpsichord decreased in importance until its renaissance in the early 20th century, which was spearheaded by the renowned Wanda Landowska, among other figures.

Mario Raskin

Translated by Marcia Hadjimarkos

## LA SONATA GERMÁNICA EN EL SIGLO XVIII

El término “sonata” se extendió en el siglo XVIII desde Italia, simultáneamente hacia el norte (países germánicos) y hacia el sur de Europa (península ibérica).

Este término designa una pieza puramente instrumental que gradualmente adquiere dos formas diferentes. En España y Portugal se consolida en forma de pieza corta bipartita (tónica-dominante, dominante-tónica, A-B, B-A) compuesta por uno o más motivos que se yuxtaponen con un pequeño desarrollo breve.

En cambio, en Alemania y Austria, por ejemplo, el término “sonata” sigue el modelo del concerto grosso, o sonata da chiesa, propio de Italia. Será una obra concebida a menudo en tres movimientos (rápido-lento-rápido), con un esquema que se define en su forma característica como lo que será la sonata clásica. Los compositores de finales del siglo XVIII y XIX la adoptaron definitivamente y, posteriormente, los especialistas en análisis musical (rama de la musicología que tuvo un fuerte desarrollo en el siglo XX) la definieron como «forma sonata». El diagrama «primer y segundo tema exposición, desarrollo, recapitulación, coda», define el marco del primer movimiento de la sonata clásica. Lo mismo ocurrirá con las sinfonías, los conciertos con solista y los cuartetos de cuerda.

Esta grabación ilustra la evolución de uno de los compositores que mejor se presta al marco de la sonata italiana: Carl Philipp Emanuel Bach. Fue él quien dio este impulso inicial, que sería el germen de lo que su hermano Johann Christian adaptaría más tarde al gusto de los ingleses de su época. Abandona por completo la estética germánica anterior, más orientada hacia las formas propias de la primera parte del siglo XVIII (fantasías, toccatas, fugas...), prestándose mejor a una escritura contrapuntística como la de su padre.

Fue durante su visita a Londres que el jovencísimo Mozart en compañía de su padre, con motivo de sus giras musicales, conoció a Johann Christian y su música, que se convertiría en fuente de su inspiración y cuna de la estética que, una vez adulto, adoptaría definitivamente. Como prueba de su admiración por la figura del “Bach de Londres”, adaptó,

siendo aún un niño pequeño, tres sonatas de Johann Christian (incluida la sonata en mi bemol que encontramos en esta grabación) en concerti, utilizando sus temas para la parte solista y añadiendo una parte de orquesta. Esta primera experiencia le abrió el camino para crear su serie de conciertos para teclado y orquesta que conocemos hoy y que permanecerán como obras maestras absolutas de la música occidental. Lo mismo sucede con sus sonatas para piano (¿o clavecín?) y para violín.

Haydn, a su vez, se apropió del modelo de “sonata” para desarrollarlo aún más. Comenzamos, a partir de allí, la evolución de su escritura orientada hacia el piano-forte, nuevo instrumento de moda. Sabemos que hacia el final de su vida Haydn admite haber tenido siempre preferencia por el clavicémbalo, pero que supo adaptarse a la evolución del gusto y a las modas de su tiempo estando al servicio del príncipe Nicolás Esterházy.

La transición maestro-alumno entre Haydn y el joven Beethoven es evidente en las dos sonatas del Opus 49 que se adaptan perfectamente al clavicémbalo. No olvidemos que el editor de Beethoven publicó sus sonatas con el título «per il clavicembalo o Piano-Forte», porque los melómanos y músicos de su época que poseían clavecines no podían permitirse cambiar de instrumento según las nuevas modas, dado el elevado coste de la fabricación de instrumentos en ese momento.

El mismo Beethoven tuvo la suerte de poder cambiar su fortepiano cinco veces durante su vida, dada la rápida evolución de la artesanía instrumental a principios del siglo XIX. Las nuevas posibilidades de los instrumentos han influido enormemente en su escritura, haciéndola cada vez más rica y compleja.

A partir de este momento de la historia de la música occidental, el clavicémbalo queda relegado a lo largo del siglo XIX hasta su renacimiento a principios del siglo XX gracias entre otros a la célebre figura de Wanda Landowska.

Mario Raskin

## MARIO RASKIN

Disciple de Scott Ross, Mario Raskin est un interprète reconnu pour sa vision personnelle et créative de la littérature musicale des XVII et XVIII<sup>e</sup> siècles. Auteur de nombreux disques consacrés à la musique de Duphly, Forqueray, Soler, Bach, il mène une importante carrière de concertiste tout en se consacrant à l'enseignement.

Mario Raskin commence ses études musicales au Conservatoire National « Carlos López Buchardo » de Buenos Aires, sa ville natale. Elève de Carlos Guastavino, Roberto García Morillo, Alicia Terzian, Norma Romano et Carlos Suffern, il y suit les cours d'harmonie, de contrepoint, d'analyse, de composition et choisit bientôt le clavecin comme son instrument principal. Boursier de la Fondation Bariloche, il reçoit les conseils de la claveciniste Mónica Cosachov. Suite à sa rencontre avec Rafael Puyana, il est invité à poursuivre ses études à Paris. Il découvre par la suite les interprétations de Scott Ross à l'occasion du Festival van Vlaanderen de Bruges, et décide de le rejoindre à l'Université Laval de Québec. Il y obtient son diplôme en 1983.

Mario Raskin se produit lors de récitals et concerts de musique de chambre dans de nombreuses villes d'Europe et d'Amérique. En 1998, il fait ses débuts comme soliste de l'Orchestre Philharmonique de Buenos Aires au Théâtre Colón. Il joue régulièrement en duo avec son compatriote le claveciniste Oscar Milani, avec lequel il se produit en France et en Allemagne. Ensemble, ils ont créé et enregistré les transcriptions des Tangos de Piazzolla (1989) et d'œuvres de Jean-Sébastien Bach (6<sup>e</sup> concerto brandebourgeois et suites pour orchestre, 2000). Mario Raskin anime depuis quelques années l'ensemble Coulicam, en compagnie de ses musiciens dont la soprano d'origine argentine Barbara Kusa. Il est également à l'initiative du festival de la Saison Musicale de Montsoreau, dans le Maine et Loire, dont il assure la direction artistique pendant sept ans. Depuis son enregistrement des pièces pour viole à roue et clavecin de Nicolas Chédeville en passant par l'œuvre de Jacques Duphly et d'Antoine Forqueray, de padre Antonio Soler, Joseph Nicolas Pancrace Royer et Josse Boutmy, Mario Raskin bâtit une discographie toujours saluée par la critique. Il est également l'auteur de deux disques consacrés aux Sonates de Scarlatti parus chez le label Pierre Verany. Plus récemment, l'intégrale des sonates pour violon de J.-S. Bach avec Sharman Plesner, et le premier volume des Sonates pour clavecin de Sébastien de Albéro, dont il enregistrera la suite en 2022.

Il a également animé des nombreuses master-classes, dans différentes villes D'Amérique et Europe.

*A disciple of Scott Ross, Mario Raskin is a performer recognised for his personal and creative vision of music of the 17th and 18th centuries. With numerous discs to his credit, devoted to works by Duphly, Forqueray, Soler, and Bach, he carries out an important career as a concert artist alongside teaching.*

*Mario Raskin began his musical studies at the 'Carlos López Buchardo' National Conservatory of Buenos Aires, his birthplace. A student of Carlos Guastavino, Roberto García Morillo, Alicia Terzian, Norma Romano and Carlos Suffern, he studied harmony, counterpoint, analysis, and composition, soon choosing the harpsichord as his principal instrument. Holder of a scholarship from the Bariloche Foundation, he was also counselled by the harpsichordist Mónica Coachov. After meeting Rafael Puyana, he was invited to pursue his studies in Paris. He subsequently discovered the interpretations of Scott Ross during the Festival van Vlaanderen in Bruges and decided to join him at the Université Laval in Quebec. There he earned his degree in 1983.*

*Mario Raskin has given recitals and chamber music concerts in numerous cities in Europe and America. In 1998, he made his debut as soloist with the Buenos Aires Philharmonic Orchestra at the Teatro Colón. He regularly plays in duo with his compatriot harpsichordist Oscar Milani, with whom he has performed in France and Germany. Together, they have created and recorded transcriptions of Piazzolla tangos (1989) and works by J.S. Bach (6<sup>th</sup> Brandenburg Concerto and Suites for orchestra, 2000). For the past few years, Mario Raskin has led the Ensemble Coulicam, in the company of musicians including the Argentina-born soprano Barbara Kusa. At the request of the General Council of the Maine-et-Loire département, he founded the Saison Musicale de Montsoreau festival, of which he was artistic director for seven years. Since his recording of pieces for hurdy-gurdy and harpsichord by Nicolas Chédeville, by way of works by Jacques Duphly and Antoine Forqueray, Padre Antonio Soler, Joseph Nicolas Pancrace Royer and Josse Boutmy, Mario Raskin has built a critically-praised discography and also recorded two discs devoted to Scarlatti sonatas released on the Pierre Verany label. More recently, he recorded Bach's complete violin sonatas with Sharman Plesner and the first volume of the complete harpsichord sonatas by Sébastien de Albéro.*

*He has also given numerous master-classes in various cities in America and Europe*