

AN UNEXPECTED MOZART

● harmonia
mundi

LOUIS-NOËL
BESTION DE CAMBOULAS

ENSEMBLE
LES SURPRISES

MARIE PERBOST
MARC MAUILLON




Stradivari
MUSÉE DE LA MUSIQUE
PARIS

 PHILHARMONIE
DE PARIS
MUSÉE DE LA MUSIQUE

AN UNEXPECTED MOZART

CD 1

- WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)
- 1 | **Church Sonata no. 13 in C major** K. 329⁽¹⁾ 4'06
ut majeur / C-Dur
violins, oboes, horns, trumpets, timpani, bass and organ
- 2 | **Church Sonata no. 1 in E-flat major** K. 67⁽¹⁾ 2'29
mi bémol majeur / Es-Dur
violins and organ
- 3 | **Church Sonata no. 14 in C major** K. 328⁽¹⁾ 4'43
ut majeur / C-Dur
violins, bass and organ
- 4 | **Fragment eines Präludiums** K. 624⁽³⁾ 3'05
harpsichord
- 5 | **Ariette 'Oiseaux si tous les ans'** K. 307⁽³⁾ 1'33
soprano and harpsichord
- 6 | **Gigue in G major** K. 574⁽⁴⁾ 1'41
sol majeur / G-Dur
harpsichord
- CARL PHILIPP EMANUEL BACH (1714-1788)
- 7 | **Romance : 12 variations on 'Colin à peine à seize ans'** H. 226 (Wq.118/6)⁽³⁾ 6'18
G major / sol majeur / G-Dur
soprano and harpsichord
- WOLFGANG AMADEUS MOZART
- 8 | **Church Sonata no. 8 in F major** K. 244⁽¹⁾ 3'25
fa majeur / F-Dur
violins, bass and organ
- JOSEPH HAYDN (1732-1809)
- 9 | **Flötenuhrstücke** Hob. XIX (extracts)⁽²⁾ 3'45
No. 13 in C major - No. 2 in F major - No. 23 in C major organ
- WOLFGANG AMADEUS MOZART
- 10 | **Church Sonata no. 10 in C major** K. 263⁽¹⁾ 5'11
ut majeur / C-Dur
trumpets, violins, bass and organ
- 11 | **Solfeggio No.2 in F major** K. 393⁽⁹⁾ 2'59
soprano and organ
- 12 | **Kirchenlied 'O Gottes Lamm'** K. 343/1⁽⁶⁾ 1'51
soprano and pianoforte
- 13 | **Ouverture** from the *Suite for keyboard* K. 399⁽⁵⁾ 4'02
piano carré organisé
- 14 | **Kleiner Trauermarsch in C minor** K. 453a⁽⁵⁾ 1'57
do mineur / c-Moll
piano carré organisé
- JOSEPH HAYDN
- 15 | **Flötenuhrstücke** Hob. XIX (extracts)⁽²⁾ 3'41
No. 27 in G major - No. 25 in D major organ

- WOLFGANG AMADEUS MOZART
- 16 | **Church Sonata no. 4 in D major** K. 144⁽¹⁾ 3'11
ré majeur / D-Dur
violins, bass and organ
- 17 | **Andante in F major** K. 616⁽²⁾ 7'01
fa majeur / F-Dur
organ
- 18 | **Church Sonata no. 15 in F major** K. 224⁽¹⁾ 4'45
fa majeur / F-Dur
violins, bass and organ

CD 2

- Wolfgang Amadeus MOZART
- 1 | **Adagio in C major** K. 356⁽⁸⁾ 3'59
ut majeur / C-Dur
glass harmonica
- 2 | **Church Sonata no. 3 in D major** K. 69⁽¹⁾ 2'24
ré majeur / D-Dur
violins, bass and organ
- 3 | **Adagio and Allegro in F minor** K. 594⁽²⁾ 8'20
fa mineur / F-Moll
organ
- 4 | **Church Sonata no. 17 in C major** K. 336⁽¹⁾ 4'47
ut majeur / C-Dur
violins, bass and organ
- 5 | **Adagio** K. 546 (arr. L.N. Bestion de Camboulas) **and Fugue** K. 426 **in C minor**⁽³⁻⁴⁾ 6'49
ut mineur / c-Moll
two harpsichords
- CARL PHILIPP EMANUEL BACH
- 6 | **Fantasia 'Sein oder nicht sein'** Wq.202 (Hamlet Fantaisie)⁽³⁾ 5'42
baritone and harpsichord
- WOLFGANG AMADEUS MOZART
- 7 | **Lied 'Komm, liebe Zither'** K. 351 1'50
baritone and mandoline
- 8 | **Fantasia in F minor** K. 608⁽²⁾ 10'20
fa mineur / F-Moll
organ
- 9 | **Church Sonata no. 2 in B flat major** K. 68⁽¹⁾ 2'46
si bémol majeur / B-Dur
violins, bass and organ
- 10 | **Ariette 'Dans un bois solitaire'** K. 308⁽⁶⁾ 3'06
baritone and pianoforte
- 11 | **Lied Die Zufriedenheit 'Was frag' ich viel nach Geld und Gut'** K. 349 3'59
baritone and mandolin
- 12 | **Adagio** K. 593a **and Fugue** arr. from the *Requiem* K. 626 3'24
(Kyrie, arr. L.N. Bestion de Camboulas)⁽²⁾
D minor / ré mineur / D-Moll
two harpsichords
- 13 | **Church Sonata no. 11 in G major** K. 274⁽¹⁾ 3'15
sol majeur / G-Dur
violins, bass and organ
- 14 | **Church Sonata no. 12 in C major** K. 278⁽¹⁾ 3'43
ut majeur / C-Dur
oboes, trumpets, timpani, violins, bass and organ

MARIE PERBOST, soprano [CD 1 - 5, 7, 11, 12]

MARC MAUILLON, baritone [CD 2 - 6, 7, 10, 11]

ANNA SCHIVAZAPPA, mandolin [CD 2 - 7, 11]

THOMAS BLOCH, glass harmonica [CD 2 - 1]

ENSEMBLE LES SURPRISES

LOUIS-NOËL BESTION DE CAMBOULAS, organ, harpsichord, fortepiano & conducting

Ensemble Les Surprises

Violins / <i>Violons</i>	Gabriel Grosbard, Marie Rouquié
Cello / <i>Violoncelle</i>	Julien Hainsworth
Double bass / <i>Contrebasse</i>	Marie-Amélie Clément
Harpsichord / <i>Clavecin</i>	Clément Geoffroy [CD 2 - 5, 12]
Oboes / <i>Hautbois</i>	Laura Duthuillé, Xavier Miquel
Trumpets / <i>Trompettes</i>	Emmanuel Mure, Philippe Genestier
Horns / <i>Cors</i>	Nina Daigremont, Frédéric Nanquette
Timpani / <i>Timbales</i>	Guy-Loup Boisneau

Organ, harpsichord, fortepiano & conducting
Orgue, clavecin, pianoforte et direction

Louis-Noël Bestion de Camboulas

Instruments

- (1) Organ / Orgue Dominique Thomas, 2007
Temple du Bouclier de Strasbourg
- (2) Organ / Orgue Dominique Thomas, 2015
Temple Saint-Jean de Wissembourg
- (3) Harpsichord / Clavecin Jean-Henri Hensch, 1761
Musée de la musique
- (4) Harpsichord / Clavecin Jean-Claude Goujon - Joachim Swanen, 1749/1784
Musée de la musique
- (5) Piano carré organisé, Sébastien Érard et Frère, 1791 – Musée de la musique
- (6) Grand piano / Piano à queue Gräbner Frères, 1791 – Musée de la musique
- (7) Organ / Orgue Jean-François Dupont, 1995 – CNSMDP
- (8) Glass harmonica / Harmonica de verre in 430 Hz, 2008
by Gerhard Finkenbeiner
- (9) Cremonese mandolin / Mandoline crémonaise by Lorenzo Lippi,
after a 18th-Century instrument by Carlo Bergonzi



La Philharmonie de Paris a ouvert ses portes en janvier 2015 sur le Parc de la Villette. Dotée de plusieurs salles de concerts, d'un Musée de la musique, de deux espaces d'expositions temporaires, d'une médiathèque et de nombreux espaces pédagogiques, elle définit un

projet inédit, qui fédère autour de la musique le concert, le patrimoine, la pédagogie, la recherche et l'édition de livres.

La création d'une série de disques à partir de la prestigieuse collection d'instruments historiques du Musée de la musique s'inscrit dans ce projet, pour élargir encore l'universalité d'actions de la Philharmonie au champ de l'édition discographique et des musiques numériques.

C'est aussi pour nous, Musée de la musique, l'opportunité de mettre l'accent sur la dimension sonore de notre patrimoine. Riche de plus de sept mille œuvres et instruments, notre collection se veut résolument vivante, animée par des activités scientifiques et culturelles qui approchent l'objet musical comme trésor matériel *et* sonore. Ainsi depuis vingt ans, conservateurs, chercheurs, restaurateurs et pédagogues approfondissent la question de la restitution du son historique des instruments conservés et de sa diffusion auprès du grand public. Pas un jour sans concert ou projet pédagogique misant sur l'expérience directe et sensible de la musique.

S'engager avec harmonia mundi dans cette aventure discographique était pour nous une évidence autant qu'une formidable opportunité car nous retrouvons dans la ligne éditoriale de cette maison, comme dans l'équipe qui l'anime, des qualités qui nous tiennent à cœur : la force d'invention de projets aussi audacieux qu'accessibles ; la clairvoyance pour leur associer des personnalités musicales artistiquement et humainement engagées ; et la capacité de s'émouvoir de l'histoire et de son patrimoine sonore pour ce qu'ils dévoilent *au présent* de notre condition et sensibilité.

Pour ce sixième opus de la collection Stradivari, nous ne confions pas moins de quatre claviers à Louis-Noël Bestion de Camboulas. Si les clavecins Hensch et Goujon-Swanen ont déjà connu le studio d'enregistrement, le piano Gräbner et le surprenant piano organisé Érard sont beaucoup plus rares au disque et au concert. Un Mozart intime, inattendu, porté par les voix de Marie Perbost et Marc Mauillon.

MARIE-PAULINE MARTIN

Directrice du Musée de la musique

J'admire Mozart depuis toujours, et je vis avec certaines de ses œuvres depuis longtemps, mais je ne pensais pas avoir un jour la chance de proposer un tel projet au disque, un projet totalement irréalisable en concert, que seul le “phonographe” peut rendre possible ! En effet comment rassembler sur une scène plusieurs grandes orgues, plusieurs clavecins, pianoforte, piano organisé, ensemble instrumental, harmonica de verre, chanteurs... ? Ce projet un peu fou et de longue haleine a été rendu possible grâce à une fantastique équipe – que je remercie énormément – et a été réalisé en cinq sessions d'enregistrement étalées sur plus d'une année.

J'ai été marqué à l'adolescence par la rencontre avec des œuvres singulières de Mozart : les pièces pour orgue mécanique (K. 594, 608 et 616). Ces instruments font partie de la longue tradition des instruments mécaniques qui existent depuis le Moyen Âge, des “automates” qui font entendre de la musique sans l'aide d'un instrumentiste. Ceux pour lesquels Mozart a composé ces trois œuvres étaient des instruments assez conséquents que l'on trouvait dans le cabinet de curiosités de Joseph Müller à Vienne. Dans les deux dernières années de sa vie, Mozart compose pour cet instrument des œuvres poignantes et d'une grande virtuosité ; écrites à l'origine sur quatre portées utilisant toutes les possibilités de l'orgue mécanique, elles furent ensuite transcrites pour quatre mains puis plus tard jouées par un organiste seul.

Le rapport de Mozart à l'orgue est assez étonnant. Il l'appréciait énormément et devait même dire dans une lettre à son père en 1777 : “À mes yeux et à mes oreilles, l'orgue est le roi des instruments.” Mais il n'a composé quasiment aucune œuvre pour l'orgue, en dehors de quelques fugues et fragments de fugues. Pour autant, de nombreux témoignages attestent de son jeu impressionnant à l'orgue, et à l'occasion de ses nombreux voyages, il a joué les orgues de Bologne, de Haarlem, du Château de Versailles, de Dresde, de Strasbourg, et même de Leipzig, où le cantor Doles entendit Mozart improviser et “était tout ravi du jeu de l'artiste et croyait ressuscité le vieux Sebastian Bach (*sic*), son maître”. Mozart fait donc partie de cette longue lignée d'organistes improvisateurs.

Ce projet m'a permis d'aborder un de mes chevaux de bataille : les claviers. Et surtout la diversité des claviers : soliste, concertant ou chambriste. À l'époque de Mozart, tout claviériste jouait autant de l'orgue que du clavecin, du pianoforte, du clavicorde (et en général, ils jouaient même du violon, de l'alto, ou autre...).

La facture instrumentale, et notamment celle des claviers, est foisonnante en cette fin de XVIII^e siècle. Les musiciens passent d'un clavier à l'autre, et chaque instrument permet de donner une couleur et une vie différentes à une même œuvre. Mon but a donc été de proposer une grande variété de couleurs dans l'instrumentarium présent pour cet enregistrement. Quel plaisir de pouvoir jouer sur ce piano organisé Érard de 1791, merveilleux témoin de la mode qui apparut dans les salons à la fin du XVIII^e siècle ! Quelle chance de pouvoir jouer sur ce magnifique piano Gräbner, contemporain de Mozart, et construit par deux représentants de la dynastie Gräbner, facteurs d'orgues, de clavecins et de pianofortes à Dresde – une dynastie que Johann Sebastian Bach connut fort bien !

Le choix des instruments à clavier s'est fait en fonction de leur adéquation avec l'époque de Mozart, mais aussi, pour certains orgues et clavecins, de leurs couleurs et de leur capacité à faire chanter ces œuvres.

La facture instrumentale de cette époque est également influencée par les recherches scientifiques, et la mode des instruments de verre donne lieu à l'invention de nouveaux instruments : l'harmonica de verre, bien sûr mais aussi d'autres instruments comme l'étonnant “Glacechord” inventé par le scientifique Beyer et offert à Benjamin Franklin. Cet instrument est un petit pianoforte avec des lames de verres. J'aurais beaucoup aimé pouvoir vous faire entendre cet instrument original, mais il n'existe malheureusement plus en France d'instrument en état de jeu.

La présence de Carl Philipp Emanuel Bach dans cet enregistrement n'est pas anodine. Mozart admirait énormément la famille Bach, qu'il découvrit en partie grâce au baron Gottfried van Swieten, qui organisait des soirées musicales pour les amateurs de “musique ancienne” (!). Mozart, qui participait à ces concerts comme pianiste et altiste, en dit : “On ne joue rien d'autre que Haendel et Bach. Je me fais à présent une collection des fugues de Bach, de Sébastien tout comme d'Emanuel et de Friedemann”. Les œuvres de C.P.E. Bach présentes dans cet enregistrement sont un miroir de la musique pour voix et clavier de Mozart. Chez tous deux, on retrouve un même intérêt pour les claviers, mais aussi cet attrait pour les chansons enfantines qui se voient métamorphosées par ces immenses musiciens.

Ce projet Mozart comporte également quelques touches de Joseph Haydn – sans doute le musicien que Wolfgang admirait le plus, son “père spirituel”, qu'il rencontra dans les années 1784 et avec qui il partagea des séances de lecture de quatuor à cordes. Il faut pouvoir imaginer un tel quatuor : Haydn au violon, Dittersdorf au second violon, Mozart à l'alto et Vanhal au violoncelle ! Haydn, tout comme Mozart, composa pour orgue mécanique, ici pour des “horloges à jeu de flûtes” (la mécanique, l'horlogerie et la musique faisaient donc bon ménage). Ces miniatures sont admirables d'élégance.

J'ai souhaité que ce projet présente de nombreux visages de Mozart : la fraîcheur des sonates d'église, le tragique des fantaisies pour orgue mécanique, l'humour et la frivolité de ses ariettes, le sérieux et la grandeur de ses fugues (K. 426 et K. 626), la fougue et l'inventivité de ses œuvres pour claviers (*Prélude* K. 624, *Gigue* K. 574...).

J'espère que vous aurez autant de plaisir à écouter ces petits bijoux de Mozart que nous avons eu à les enregistrer, et à découvrir ou redécouvrir certaines œuvres peu connues voire totalement... inattendues.

LOUIS-NOËL BESTION DE CAMBOULAS

Titre	Date de composition	N° de catalogue	Destinataire
Sonates d'Église	1771-1780	K. 67-339	Office religieux de la Cathédrale de Salzbourg, auquel Mozart pouvait participer, au violon ou à l'orgue
Fragment de prélude	1777	K. 624	Nannerl, sœur de Mozart
Airs "Oiseaux si tous les ans" et "Dans un bois solitaire et sombre"	Hiver 1777-1778	K. 307-308	Augusta Wendling, à Mannheim, membre d'une famille de musiciens amis de Mozart
Lieder "Die Zufriedenheit" et "Komm, liebe Zither, komm"	1780 ou 1781	K. 349 et 351	Martin Lang, corniste à Munich
Solfeggio	1782	K. 393	Constance, femme de Mozart
Ouverture (premier mouvement d'une Suite inachevée)	1782	K. 399	
Adagio et Fugue	1783 (Fugue) et 1788 (Adagio)	K. 426 et 546	Concert privé de Gottfried Van Swieten, à Vienne, et publication après la nomination de Mozart comme Musicien de la chambre de l'empereur
Marche funèbre	1784	K. 453a	Barbara Ployer, élève de Mozart
Hymne "O Gottes Lamm"	1787	K. 343	Josef Strobach, chef du chœur de l'église Saint-Nicolas de Prague et chef d'orchestre à l'Opéra
Gigue	1788	K. 574	Carl Immanuel Engel, organiste de la cour de Saxe à Leipzig
Pièces pour orgue mécanique : Adagio, deux Fantaisies, Andante	1790 et 1791	K. 593a, 594, 608, 616	Cabinet de curiosités de Deym, à Vienne
Adagio pour harmonica de verre	1791	K. 356	Marianne Kirchgässner, joueuse d'harmonica, concert à Vienne
Kyrie du <i>Requiem</i>	1791	K. 626	

“Je suis capable, comme vous le savez, d’adopter et d’imiter tous les styles de composition.”

Lorsque Mozart écrivait ces lignes à son père, le 7 février 1778, il pensait probablement à ses œuvres composées dans les genres les plus prestigieux de son époque – opéras, messes et motets, symphonies et sonates. Mais Mozart était prêt à répondre à toutes les sollicitations qui pouvaient se présenter, qu’elles soient rémunératrices ou non, pourvu qu’il y ait trouvé matière à démontrer sa virtuosité de compositeur ou à faire plaisir à ses proches. Il a donc écrit la trentaine d’œuvres présentées ici pour les raisons les plus diverses, parfois dans l’exercice de ses fonctions officielles, parfois pour témoigner sa reconnaissance à des amis, parfois pour montrer ce qu’il était possible de faire avec un instrument inusité. Ces compositions n’ambitionnent pas toutes le même niveau d’intensité expressive et, du reste, on prisaient autant la variété, à l’époque de Mozart, que la profondeur du sentiment ; mais chacune d’entre elles démontre la même exigence artistique, parfois dans la recherche de la nouveauté, parfois simplement dans la perfection de la réalisation. Le tableau ci-joint regroupe par ordre chronologique les œuvres présentées dans cette anthologie, tandis que les commentaires qui suivent procèdent par grandes catégories génériques.

Les “Sonates d’Église”

Les “Sonates d’Église”, aussi appelées “Sonates de l’Épître”, avaient pour fonction de meubler un bref temps mort de l’office religieux. Ainsi s’explique leur format proche de la miniature, obligeant le compositeur à écarter chacun des segments du discours musical. Mais au-delà du charme immédiat de ces pièces, aux thèmes bien dessinés, les connaisseurs pouvaient reconnaître l’habileté de Mozart dans certaines variantes formelles, comme des réexpositions irrégulières, avec reprise au dernier moment du motif principal (K. 144, 224 et 278).

Les “Sonates de l’Épître” sont conçues comme des sonates en trio (pour deux violons et basse), l’orgue étant destiné à en étoffer la texture harmonique. Mozart a parfois enrichi son instrumentation par des instruments à vent, en particulier dans les K. 278 et 329, dont la sonorité somptueuse n’a rien à envier à celle d’une symphonie. Les solos d’orgue, plutôt discrets, apparaissent pour la première fois dans le K. 244 et sonnent souvent comme des solos d’instruments à vent. Seule la dernière Sonate, K. 336, donne à l’orgue une partie véritablement concertante ; la forme est alors analogue à celle d’un concerto pour piano, sans reprises, mais avec des passages brillants et un point d’orgue juste avant la fin pour laisser la place à une improvisation.

Les pièces vocales

Les airs “Oiseaux si tous les ans” et “Dans un bois solitaire et sombre” proviennent d’un recueil de chansons dont la musique a été refaite par Mozart, même s’il en a conservé certaines idées : ainsi du passage faussement pathétique en mineur, dans le K. 307, sur “Ne vous permet d’aimer / qu’à la saison des fleurs” ; ainsi également du style de gavotte dans “Dans un bois”, que Mozart complète par un accompagnement en croches continues. Alors que cette chanson était conçue à l’origine sous forme strophique, Mozart renouvelle constamment ses idées musicales pour suivre au plus près le déroulement de cette petite aventure amoureuse.

L’hymne “O Gottes Lamm”, accompagné par la basse continue, est une pieuse méditation sur le thème de l’“Agneau de Dieu”. À l’extrême opposé du spectre expressif, les chansons “Die Zufriedenheit” et “Komm, liebe Zither” sont pleines d’une très profane joie de vivre. Mozart y combine l’usage de la mandoline avec le rythme ternaire typique des sérénades vocales.

Solfeggio K. 393 : on entendait par “solfeggio” une vocalise composée à des fins pédagogiques. Mozart a ici accumulé toutes sortes de difficultés : longues lignes *legato*, mélismes, notes graves et aiguës, trilles, changements soudains de registre.

Deux pièces de Carl Philipp Emanuel Bach

Hamlet Fantaisie “Sein oder nicht sein”. Cette *Fantasia* provient des exercices publiés en appendice de l’*Essai sur la vraie manière de jouer des instruments à clavier* (1753). Elle débute par un *Allegro moderato* angoissé, sans barres de mesure, et parcourt de manière imprévisible les tonalités les plus diverses ; une deuxième partie, *Largo*, se stabilise tonalement et rythmiquement, mais les procédés rhapsodiques propres à la partie initiale reviennent dans une partie conclusive. Le poète Gerstenberg a ajouté à cette Fantaisie une partie de chant inspirée du monologue d’Hamlet “To be or not to be” ; la partie *Largo* coïncide avec un moment d’optimisme, vite dissipé par la pensée du suicide qui domine la troisième partie. Cet arrangement, effectué du vivant de Bach, n’a pas reçu son approbation, mais il démontre clairement le besoin que l’on ressentait, à l’époque de Mozart, de mettre des mots sur la musique, en tout cas d’en chercher le sens.

Romance avec douze variations. Cette pièce de 1766 est un autre bon exemple de l’esprit de fantaisie propre à Emanuel Bach. Tandis que le traitement de la mélodie et de la basse reste proche du thème initial, la technique de la variation explore un large éventail de figurations propres à la musique pour clavier. Mais la principale originalité réside dans les changements de tempo et de mesure : 3/4 pour un “Tempo di minueto” (variation 7), 3/4 “Alla polacca” (variation 9), 6/8 “Allegro siciliano” (variation 11). La version présentée ici fait intervenir une partie vocale avec le texte et la mélodie de la chanson originale : elle énonce le thème, puis se superpose aux variations 2, 4, 6, 8 et 10.

Les pièces pour instruments à clavier

Le “Fragment de prélude” K. 624 est une pure improvisation, sans carrure rythmique ni tonalité stable. Vers la fin, cependant, une section *Andantino*, plus calme, achève le discours vers sa conclusion.

Les autres pièces pour instrument à clavier appartiennent à un groupe d’œuvres dans lesquelles Mozart explore l’usage que l’on peut faire d’écriture stricte en dehors de la musique d’Église. Son œuvre majeure dans ce style est la fugue pour deux clavecins K. 426. Le sujet reprend de façon démonstrative divers éléments typiquement baroques, présents par exemple dans le thème de *L’Offrande musicale* de Bach. L’âpreté des dissonances fait de cette pièce, conçue comme une démonstration de maîtrise contrapuntique, l’une des pages les plus violemment expressives que Mozart ait écrites. Il publia cette fugue en 1788 dans un arrangement pour quatuor à cordes et composa, en guise d’introduction, un *Adagio* lui aussi d’une grande hardiesse harmonique.

L'Ouverture de la *Suite* K. 399 se compose d'une introduction en rythme pointé, à la française, suivie d'une fugue à trois voix. Après cette introduction en *ut* majeur, la fugue commence en *la* mineur, puis se dirige progressivement vers la dominante d'*ut* mineur ; le morceau se termine ainsi sur un point-virgule, laissant attendre la résolution dans le mouvement suivant. Au lieu de l'Allemande de la *Suite* K. 399, le présent enregistrement enchaîne sur un autre morceau en *ut* mineur, que Mozart a appelé par plaisanterie "Marche funèbre del Sigr. Maestro Contrapunto", K. 453a.

La *Gigue* K. 574 est un morceau pour connaisseurs. Non seulement Mozart y pousse le chromatisme à un point inusité, mais il s'ingénie à contrarier le rythme de gigue par des groupements de notes par deux et non par trois, créant un sentiment de totale imprévisibilité.

La pièce pour harmonica de verre

L'harmonica de verre (ou glass harmonica) est un instrument formé de disques de verre fixés verticalement autour d'un axe, chaque disque faisant entendre une note de la gamme. L'exécutant frotte les disques de ses doigts mouillés d'eau et peut ainsi faire de la musique à plusieurs voix. L'*Adagio* K. 356 exploite cette possibilité en favorisant les intervalles de tierce, dont la douceur s'accorde avec la sonorité irréelle de l'instrument.

Les pièces pour orgue mécanique

Mozart lui-même donne à cet instrument une appellation simple et concrète : "Orgelwerk in einer Uhr", c'est-à-dire, un orgue placé dans une horloge, autrement dit une sorte de boîte à musique munie d'une soufflerie.

Fantaisies K. 594 et 608. Ces deux pièces étaient destinées à un mausolée où étaient exposées les effigies de l'empereur Joseph II et du général Laudon, montrés en pleine "conversation élyséenne". Il s'agit donc de musiques funèbres, que le mécanisme de l'horloge permettait de faire entendre une fois par heure. Ces morceaux, que l'on a ensuite intitulés *Fantaisies*, sont bien connus des pianistes dans leur arrangement à quatre mains. Mais il faut entendre la sonorité de l'orgue pour saisir tout leur pouvoir évocateur de l'au-delà, en particulier dans la terrifiante introduction en style pointé du K. 608. Viennent ensuite une fugue, puis un *Andante* très chantant qui fait penser à une sérénade pour instruments à vent. Mais Mozart n'en a pas fini avec l'épisode en style pointé, qui revient avec des modulations stupéfiantes, ni avec la fugue, dont un troisième énoncé est dominé par un contre-sujet menaçant qui emporte tout sur son passage.

L'*Andante* K. 616, en *fa* majeur après les deux *Fantaisies* en *fa* mineur qui précèdent, semble destiné à faire entendre une note consolatrice. Tout semble indiquer que Mozart a conçu les trois morceaux comme un tout riche en contrastes. Après la sévérité du ton d'Église voici la tessiture aiguë et les sons flûtés d'une sorte de musique des sphères.

La présente anthologie comporte encore un morceau conçu pour l'orgue mécanique, l'*Adagio* K. 593a. Il s'agit d'un bref prélude, en style improvisé, que Mozart a laissé inachevé. On l'entend ici dans une transcription pour deux clavecins, suivie d'une transcription du Kyrrie du *Requiem* K. 626. Dans la ligne de toutes les fugues déjà abordées jusqu'ici, Mozart poursuit son exploration du style d'Église, cette fois-ci dans un hommage explicite au Haendel du *Messie* : du chœur "And with his stripes we are healed" reprend à la fois le contour anguleux du sujet et, à la fin, la solennité de la cadence en tempo *Adagio*

Haydn, *Aus der Flötenuhr*

Le catalogue Hoboken des œuvres de Haydn contient trente-deux œuvres pour orgue mécanique, dont l'authenticité est néanmoins souvent douteuse. Parmi celles qui figurent dans cet enregistrement, seules les n^{os} 27 et 25 sont attribuables à Haydn avec certitude, la n^o 25 étant l'arrangement d'une marche pour instruments à vent ; la n^o 23 provient d'une symphonie de Dittersdorf, et la n^o 2 est d'origine inconnue.

MICHEL NOIRAY

ORGUE DOMINIQUE THOMAS, 2007

Église réformée du Bouclier, Strasbourg

Hauptwerk : Quintadena 16', Principal 8', Viola di Gamba 8', Gemshorn 8', Rohrflöte 8', Octava 4', Spitzflöte 4', Quinta 3', Octava 2', Sesquialtera, Mixtur, Cymbeln, Fagot 16', Trompette 8'

Hintewerk : Quintadena 8', Bordun 8', Salicional 8', Traversflöte 8', Octava 4', Flöte douce 4', Spitzquinta 3', Octava 2', Waldflöte 2', Tertia 1'3/5, Quinta 1'1/3, Mixtur, Vox Humana 8'

Pedal : Principal 16', Violonbass 16', Subbass 16', Viola di Gamba 8' (G.O.), Gemshorn 8' (G.O.), Rohrflöte 8' (G.O.), Octavbass 8', Octava 4' (G.O.), Posaune 16', Fagot 16' (G.O.), Trompette 8' (G.O.)

L'orgue de l'église du Bouclier prend comme référence le style assez particulier des instruments construits en Thuringe dans la première moitié du XVIII^e siècle. C'est dans cette province que J.-S. Bach put côtoyer d'éminents artisans, dont Heinrich Gottfried Trost. Nous avons eu l'occasion de visiter et d'étudier plusieurs orgues de cette vaste région et avons décidé de prendre comme référence un des orgues de ce célèbre facteur d'orgues : Waltershausen (1730). Notre instrument cherche à aller aussi loin que possible dans la cohérence du style thurinois. C'est ainsi que nous avons une Flöte douce doppelt 4, un Salicional 8 (évasé), une Traversflöte 8 (en bois), une Spitzquinta 3 etc. On peut ajouter que l'harmonisation de certains jeux tente de faire percevoir à l'auditeur la sensation d'un coup d'archet.

ORGUE DOMINIQUE THOMAS, 2015

Église Saint-Jean, Wissembourg

Rückpositiv : Principal 8, Gedackt 8, Quintadena 8, Octav 4, Rohrflöte 4, Octav 2, Waldflöte 2, Sesquialtera II, Scharff IV, Fagot 16, Dulcian 8

Hauptwerk : Quintadena 8, Principal 8, Rohrflöte 8, Octav 4, Spitzflöte 4, Quint 2 2/3, Superoctav 2, Mixtur VI, Trompet 16

Oberwerk : Gedackt 8, Spillpfeife 8, Viola di Gamba 8, Flöte 4, Nasat 2 2/3, Flöte 2, Quint 1 1/3, Trompet 8, Vox Humana 8, Schalmey 4

Pedal : Principal 16, Subbass 16, Octav 8, Octav 4, Mixtur VI, Posaune 16, Trompet 8

Le nouvel orgue construit par la manufacture Dominique Thomas en Belgique, inauguré le 28 juin 2015, d'inspiration nord-allemande, possède un équilibre sonore bien particulier et des couleurs poétiques chatoyantes.

Tous les jeux peuvent se jouer seuls, l'harmonisation favorisant la beauté du chant de chaque jeu, la cohérence des mélanges, pour faire ressortir la polyphonie sous toutes ses formes. C'est grâce à ses possibilités très larges que cet orgue est si lumineux et si coloré. C'est également un instrument concertant soliste ou en dialogue avec un ensemble vocal ou instrumental. De tels instruments ont inspiré les musiciens comme Bach, Buxtehude, Böhm et beaucoup d'autres. S'il est bien d'inspiration nord-allemande, cet orgue n'est pourtant pas une copie. Dès le premier regard, le buffet révèle une œuvre résolument contemporaine, sans parler des lames de résine, colorées par des lampes LED, ce qui rappelle une forme de polychromie souvent présente dans les orgues nord-allemands.

DOMINIQUE THOMAS
Manufacture Thomas

CLAVECIN JEAN-HENRI HEMSCH, PARIS, 1761

Collection Musée de la musique, E.974.31.

Étendue : FF-f₃ (fa₀-fa₃), 5 octaves, 61 notes.

Deux claviers avec accouplement à tiroir.

Deux jeux de 8' ; un jeu de 4'.

Jeu de luth sur le 8' supérieur.

Registration par manettes, sautereaux emplumés.

Accord : a1 (la3) = 415 Hz.

Jean-Henri Hemsch, né en Allemagne et baptisé le 21 février 1700 à Castenholz, près de Cologne, émigre à Paris aux alentours de 1720. Il commence son apprentissage en 1728 dans l'atelier d'Anton Vatter. Passé maître dans la corporation des facteurs d'instruments de musique, il devient juré comptable de la communauté en 1746 et compte parmi ses clients Alexandre Le Riche de La Pouplinière, fermier général et mécène de Jean-Philippe Rameau. Son inventaire après décès, dressé en 1769, décrit un atelier florissant au regard du nombre d'instruments terminés, en révision, en cours de fabrication ou de ravalement.

Les clavecins de Jean-Henri Hemsch se caractérisent par une construction extrêmement soignée. Seuls quatre de ses instruments signés nous sont parvenus.

Par sa facture et sa décoration, ce clavecin est particulièrement représentatif des instruments joués en France à cette époque. Il est posé sur un piétement de style Louis XV, son décor extérieur est à peinture noire avec bandes dorées. Les pourtours des claviers et de la table d'harmonie sont peints en rouge. Cette dernière présente un décor d'oiseaux, de fleurs et de rinceaux de style rocaille, ainsi qu'une rosace en métal doré portant les initiales du facteur. L'intérieur du couvercle peint en gris laisse supposer qu'il s'agit d'une couche de préparation pour un tableau jamais réalisé. Un instrument portant une décoration extérieure similaire est représenté dans la célèbre aquarelle de Carmontel (Musée Condé, Chantilly) montrant Rameau composant, assis dans un fauteuil.

JEAN-CLAUDE BATAULT
Musée de la musique

CLAVECIN SIGNÉ JEAN-CLAUDE GOUJON

Paris, première moitié du XVIII^e siècle ; ravalé par Jacques Joachim Swanen, Paris, 1784

Dépôt du Mobilier National au Musée de la musique, inv. D.233

Étendue actuelle : FF-f₃ (fa₀-fa₃), 5 octaves, 61 notes

2 claviers, accouplement manuel à tiroir

2 jeux de 8', 1 jeu de 4' ; 4 registres mus par genouillères

5 genouillères : 4' plume, diminuendo, 8' inférieur plume, 8' inférieur buffle, soulèvement du jeu de buffle

Diapason : a1 (la3) = 415 Hz.

Contrairement à ce que laisse supposer l'inscription "Hans Ruckers me fecit Antverpiæ" sur la barre d'adresse au-dessus des claviers ainsi que la rosace munie des initiales HR et la date 1590 sur sa table d'harmonie, ce clavecin a été construit dans la première moitié du XVIII^e siècle par le facteur parisien Jean-Claude Goujon. La restauration effectuée en 1980 permit en effet de découvrir sa signature à l'intérieur de l'instrument. Les clavecins flamands construits au XVII^e siècle par la dynastie anversoise des Ruckers qui étaient mis au goût du jour par les facteurs parisiens au XVIII^e siècle étaient généralement vendus plus chers que des instruments neufs et certains d'entre eux ne résistèrent pas à l'envie de fabriquer des faux. Goujon a-t-il lui aussi cédé à la tentation ? Rien n'est moins sûr car ses confrères n'auraient pu être abusés en examinant son travail.

Le décor extérieur a été réalisé au XVIII^e siècle en imitation des laques de Chine et du Japon très prisées à cette époque. La table d'harmonie est peinte dans le style flamand des instruments des Ruckers. Les pourtours de claviers et d'intérieur de caisse, au-dessus de la table d'harmonie, sont recouverts de papiers imprimés qui rappellent ceux utilisés par les facteurs anversoïis, accentuant ainsi sa supposée provenance flamande.

Construit à l'origine avec une étendue de 56 notes, de sol à ré (GG-d₃), et trois jeux, 2 x 8' et 1 x 4', l'instrument fut ravalé en 1784 par le facteur parisien Jacques Joachim Swanen qui porta son étendue à 61 notes, de fa à fa (FF-f₃).

JEAN-CLAUDE BATAULT
Musée de la musique

PIANO À QUEUE GRÄBNER FRÈRES, DRESDE, 1791

Collection Musée de la musique, E.2002.71

Étendue : FF-g₃ (fa₀-sol₁), 5 octaves et une seconde, 63 notes.

Mécanique dite "germanique" avec échappement (Prellzungenmechanik).

2 genouillères : céleste, forte, étouffoirs au-dessus du plan des cordes.

Cordes parallèles.

Diapason : a1 (la₃) = 440 Hz

Avant de faire partie des collections du Musée de la musique, cet instrument a été conservé par une famille italienne pendant plus d'un siècle et demi et faisait partie du mobilier du château de Cherasco, où Napoléon Bonaparte séjourna en 1796 à l'occasion de la signature de l'armistice avec Vittorio Amedeo III de Savoie. Construit à Dresde en 1791 par les frères Johann Gottfried et Johann Wilhelm Gräbner, cet instrument est parvenu jusqu'à nous dans un état historique remarquable, ayant été très peu utilisé. Il représente l'aboutissement de la facture germanique, avant l'avènement de la mécanique dite "viennoise", qui ne diffère que par l'adoption de l'attrape-marteau.

Dynastie établie à Dresde dès le XVII^e siècle, les Gräbner sont plus particulièrement réputés pour leur facture d'orgues et de clavecins, puisque seuls quatre pianos sont actuellement connus dans le monde, celui-ci étant le plus ancien.

Afin de préserver la mécanique d'origine, un fac-similé de cette dernière a été réalisé par le facteur Christopher Clarke.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique

PIANO CARRÉ ORGANISÉ ÉRARD, PARIS, 1791

Collection du Musée de la musique, E.995.15.1

Piano carré :

Étendue : FF-f₃ (fa₀-fa₃), 5 octaves, 61 notes

Mécanique à simple pilote

Deux cordes par notes

Registres actionnés par manettes :

Jeu de luth - Jeu de tympanon (soulèvement des étouffoirs) - Mise hors-jeu du pianoforte par soulèvement des marteaux en deux parties : C-b₁ (do₁-si₁), c₁-f₃ (do₃-fa₃)

Orgue :

Étendue : C-f₃ (do₁-fa₃), 4 octaves et une quarte, 54 notes

Mécanique de type foulante directe

Deux jeux et demi :

Bourdon de huit pieds coupé en basse et dessus (basses en bois bouchées, dessus en étoffe ouverts)

Flûte de quatre pieds, en étoffe, coupée en basses et dessus (basses bouchées, dessus ouverts)

Dessus de flûte de huit pieds en étoffe, tuyaux ouverts

Registres actionnés par tirants et pédales en tirasses

Tirants : à gauche : bourdon de 8' ; à droite : basse de 4' ; dessus de 4' ; dessus de 8'

Pédales, de gauche à droite : registre de 8' ; registre de 4' et dessus de 8'

Soufflerie à lanterne, actionnée par une pédale

Diapason : a1 (la₃) = 417 Hz

Accouplement des deux instruments par déplacement des pilotes de l'abrégé de l'orgue au moyen d'un tirant sous le clavier

À la fin du XVIII^e siècle, le piano organisé connut une certaine vogue en France et en Europe grâce, entre autres, à sa description par François Bedos de Celles dans le quatrième tome de son ouvrage *L'Art du Facteur d'Orgues* paru en 1778. Héritier des clavecins organisés des siècles précédents et précurseur des pianos harmoniums du siècle suivant, cet instrument était surtout joué dans les salons. Le piano et l'orgue pouvaient chacun être joué seul ou accouplé.

Le piano organisé construit par Sébastien Érard a été acquis en 1791 par la comtesse Alexandre de Damas, par l'intermédiaire du marquis de Carcado. Il a été racheté par la maison Érard en 1893, afin d'intégrer le musée de l'entreprise. L'instrument subit alors une restauration dans l'esprit de l'époque, qui haussa notamment le diapason d'un demi-ton en décalant les tuyaux d'un rang vers le grave. Il a été restauré dans les années 1990 par Alain Moysan pour le piano, Patrick Collon pour l'orgue et Michel Germond pour l'ébénisterie, à l'initiative de son ancien propriétaire, afin de retrouver son état initial et permettre de le jouer. La partie orgue a fait l'objet en 2015 d'un relevage effectué par Quentin Blumenroeder.

THIERRY MANIGUET
Conservateur au Musée de la musique

ORGUE BAROQUE FRANÇOIS DUPONT, 1995, Jean-François Dupont

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Diapason : a1 (la₃) = 440 Hz

Cet orgue baroque à deux claviers a été réalisé en 1995 par Jean-François Dupont dans l'esthétique d'Allemagne du nord du XVII^e-XVIII^e siècle, et plus précisément de Arp Schnitger (1648-1719), un des plus célèbres facteurs d'orgue, actif à Lübeck au XVII^e siècle. Cet instrument est principalement destiné à jouer le répertoire des compositeurs allemands des XVII^e et XVIII^e siècles tels que Buxtehude ou Bach. L'instrument est situé dans l'amphithéâtre de la Cité de la musique, dédié aux concerts sur instruments de la collection du Musée de la musique.

HARMONICA DE VERRE GERHARD FINKENBEINER, 2008, en 430 Hz

Dès le IX^e siècle, l'on frappait les verres avec des baguettes pour en tirer des sons. En 1743, l'Irlandais Richard Puckeridge a l'idée de frotter le rebord de verres à pied posés sur une table, plus ou moins remplis d'eau afin de les accorder, et appelle l'instrument *seraphim* (ou parfois *verres musicaux* et, plus récemment, *harpe de verre*). En 1761, Benjamin Franklin améliore le principe et met au point le *glass armonica* (harmonica de verre en français).

Il est formé d'un nombre variable de bols en cristal, en verre ou en quartz, soufflés par un maître-verrier, généralement entre 20 et 54. Le modèle de concert courant compte 37 bols (trois octaves). Leurs diamètres déterminent la fréquence (la hauteur de la note). Un bouchon en liège percé est placé en leurs fonds. Ils sont enfilés sur un axe métallique, emboîtés les uns dans les autres, sans se toucher, chromatiquement, et mis en rotation à l'aide d'une pédale ou d'un petit moteur électrique. L'interprète en frotte les rebords avec ses doigts mouillés pour les faire "chanter".

L'harmonica de verre fut interdit par un décret de police dans certaines villes d'Allemagne et disparut vers 1835. Parmi les raisons invoquées : ses sons font hurler les animaux, provoquent des accouchements prématurés, abattent l'homme le plus robuste en moins d'une heure (selon un dictionnaire médical de 1804) et suscitent la folie des interprètes (sans doute le saturnisme, le cristal étant composé de 24% de plomb et la peinture disposée sur certains verres, pour repérer les "touches" noires, contenant également ce matériau à l'époque). Pourtant, Paganini en parle

comme d'un "orgue angélique", Marie-Antoinette en joua, le docteur Franz Anton Mesmer s'en servit pour relaxer ses patients avant de les soigner, Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Philipp Emanuel Bach, Gaetano Donizetti et Richard Strauss composèrent pour lui et des auteurs comme Goethe ou Chateaubriand le louèrent.

Le maître verrier Gerhard Finkenbeiner le redécouvrit dans les années 1960 et en reprit la fabrication à partir de 1982. Je joue et possède deux de ses instruments (en 442 et en 430 Hz). Je suis l'un des très rares glass-harmonicistes professionnels au monde.

THOMAS BLOCH

MANDOLINE CRÉMONAISE LORENZO LIPPI

Mandoline crémonaise (ou bresciane) à quatre cordes simples en boyau, accordée par quintes (sol-ré'-la'-mi"), comme la mandoline napolitaine. Cet instrument a joui d'une faveur particulière entre Vienne et Prague dans la période à cheval entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, grâce à des interprètes virtuoses, tels que le mandoliniste et guitariste Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846). Le concerto pour mandoline de Hummel et les pièces pour mandoline et piano de Beethoven sont notamment destinés à ce type d'instrument.

La mandoline utilisée dans cet enregistrement a été fabriquée par le luthier milanais Lorenzo Lippi d'après un instrument original du luthier de Crémone Carlo Bergonzi (1683-1747) conservé au Musée national des instruments de musique de Rome, ainsi que d'après un tableau anonyme avec pour seules indications "Cremona 1741".



The Philharmonie de Paris opened its doors in January of 2015 at the very edge of the Parc de la Villette. Comprising several concert venues, a Museum of Music, two flexible-use exhibit halls, a media library, and ample educational facilities, it forms a pioneering project to present music in the context of live performance, historic preservation, instruction, research, and book publishing.

Creating a series of recordings which highlight the prestigious collection of historical instruments housed at the Museum of Music is another part of the overall project, to broaden access to the Philharmonie's activities via the distribution of physical and digital releases.

For us at the Museum of Music, this was also an opportunity to focus on the audible aspect of our cultural heritage. Numbering more than seven thousand artefacts and instruments, our collection is destined to evolve, driven by scientific and cultural inquiry which considers each piece as both a priceless material object and a sonic treasure. For the past twenty years, museum curators, researchers, conservators, and educators have delved into the challenges of bringing historical instruments into playable condition and sharing their sound with a wide audience. Not a day goes by without a live performance or a scholarly presentation intended to give one a direct and tangible experience of the music and its cultural context.

To have *harmonia mundi* as our partner in this discographic venture was an obvious choice as well as a splendid opportunity. Most notably, in the label's philosophy, and in its leadership, we found the qualities we cherish: the power to envision and realise projects as audacious as they are accessible; the foresight of finding the right artistic personality and level of human engagement for each project; and the capacity to be guided by the historical and audible legacy of old instruments in order to discover what light they can shed in the present on our way of being and feeling.

For this recording – the sixth release in the Stradivari collection, Louis-Noël Bestion de Camboulas was entrusted with no fewer than four of our keyboard instruments. While the Hensch and Goujon-Swanen harpsichords have already seen the recording studio, the Gräbner piano and the singular Érard “piano-organ” are rarely heard on disc and in recital. An intimate and surprising Mozart anthology, featuring the voices of Marie Perbost and Marc Mauillon.

MARIE-PAULINE MARTIN

Director of the Musée de la musique

Translation: Mike Sklansky

I have always admired Mozart, and I have lived with some of his works for a long time now, but I never thought I would one day have the chance to present a project like this on disc, a project totally unfeasible in the concert hall, which only the 'phonograph' can make possible! For how could one assemble on a single stage several great organs, several harpsichords, a fortepiano, an organized piano, an instrumental ensemble, a glass harmonica, singers? This crazy long-term project became a possibility thanks to a splendid team – to whom I express my enormous gratitude – and was realized in five recording sessions spread over more than a year.

As a teenager, I was greatly struck by some singular works by Mozart: the pieces for mechanical organ (K594, 608 and 616). The instruments for which they were written belong to the long tradition of mechanical instruments that have existed since the Middle Ages, 'automata' that play music without the aid of a performing musician. The ones for which Mozart composed these three works were fairly substantial instruments found in Joseph Müller's cabinet of curiosities in Vienna. In the last two years of his life, Mozart composed several poignant, virtuosic works for this instrument; originally notated on four staves, using the full potential of the mechanical organ, they were subsequently transcribed for four hands and later played by solo organists.

Mozart's relationship with the organ is rather surprising. He showed immense appreciation for it and was even to say, in a letter to his father in 1777, 'In my eyes and ears, the organ is the king of instruments.' Yet he composed virtually no works for the organ, aside from a few fugues or fragments of fugues. Nevertheless, there are many accounts of his impressive playing, and on his extensive travels he played organs in Bologna, Haarlem, Versailles Palace, Dresden, Strasbourg, and even Leipzig, where the Kantor of St Thomas's, Johann Friedrich Doles, hearing Mozart improvising, 'was enchanted by his playing and thought that his teacher, old Sebastian Bach, had been reborn.' So Mozart belongs to the long line of improvising organists.

This project allowed me to explore one of my longstanding fascinations: keyboard instruments. And, more especially, the diversity of contexts in which keyboard instruments can appear – in solo, concertante or chamber music. In Mozart's time, every keyboardist played the organ as well as the harpsichord, the fortepiano, and the clavichord (and, as a rule, even played the violin, the viola, or other instruments as well).

Instrument making was in a state of effervescence in the late 18th century, especially in the keyboard field. Musicians went from one keyboard to another, and each instrument gave a different tone color and new life to the same work. My goal was therefore to offer a wide variety of colors in the instrumentarium used for this recording. What a pleasure to be able to play on the Érard organized piano of 1791, a magnificent representative of the fashion for piano-organ combinations that appeared in the salons at the end of the 18th century! What good fortune to play on the magnificent Gräbner fortepiano, contemporary with Mozart, and built by two members of a Dresden dynasty of organ, harpsichord and fortepiano makers – a family that Johann Sebastian Bach knew very well!

My choice of keyboard instruments was based on their suitability for music of Mozart's time, but also, in the case of certain organs and harpsichords, on their tone colors and their ability to make these works sing.

The instrument making of this period was also influenced by scientific research, and the fashion for glass instruments gave rise to the invention of new instruments: the glass harmonica, of course, but also others such as the astonishing 'Glacchord' ('glassy-chord') invented by the scientist Beyer and presented to Benjamin Franklin. This instrument is a small fortepiano with thin glass plates. I would have loved to be able to give you an opportunity to hear this highly original invention, but unfortunately there is no longer a specimen in playable condition in France.

The presence of Carl Philipp Emanuel Bach in this recording is no coincidence. Mozart greatly admired the Bach family, whom he discovered in part through the musical matinees organized by Baron Gottfried van Swieten for lovers of 'early music.' Mozart, who took part in these concerts as pianist and violist, said of them: 'Nothing is played but Handel and Bach. I am now collecting Bach fugues, not only Sebastian but also Emanuel and Friedemann.' The works by C.P.E. Bach in this recording mirror Mozart's music for voice and clavier. In both of them, there is a similar interest in the keyboard, but also an attraction to children's songs which these two illustrious composers then transform.

This Mozart project also includes a smattering of music by Joseph Haydn – probably the composer Wolfgang admired most, his 'spiritual father,' whom he first met around 1784 and with whom he played in quartet parties. Just imagine that string quartet: Haydn on first violin, Dittersdorf on second, Mozart on viola, and Vanhal on cello! Haydn, like Mozart, composed for mechanical organ, in this case for 'flute-playing clocks' (in which mechanics, clocks, and music were excellent bedfellows). These miniature pieces are admirably elegant.

I wanted this project to present many faces of Mozart: the freshness of the church sonatas, the tragedy of the fantasias for mechanical organ, the humor and frivolity of his *ariettes*, the gravity and grandeur of his fugues (K426 and K626), the energy and inventiveness of his keyboard works (Prelude fragment K624, Gigue K574).

I hope you will enjoy listening to these little jewels by Mozart as much as we enjoyed recording them, and discovering or rediscovering works that are little known and even wholly . . . unexpected.

LOUIS-NOËL BESTION DE CAMBOULAS
Translation: Charles Johnston

Work title	Date of composition	Catalogue number	Intended for
Church Sonatas	1771-1780	K67-339	Church services at the Salzburg Cathedral, in which Mozart may have taken part, playing the violin or the organ
Präludium (fragment)	1777	K624	Mozart's sister, Nannerl
Ariettes 'Oiseaux si tous les ans' & 'Dans un bois solitaire et sombre'	Winter 1777-1778	K307-308	Elisabeth Augusta Wendling, member of a Mannheim family of musicians and friends of Mozart
Lieder 'Die Zufriedenheit' & 'Komm, liebe Zither, komm'	1780 ou 1781	K349 et 351	Martin Lang, a Munich horn player
Solfeggio	1782	K393	Mozart's wife Constanze
Ouverture (from a keyboard suite left unfinished)	1782	K399	
Adagio & Fugue	1783 (Fugue) et 1788 (Adagio)	K426 et 546	Private concert given by Gottfried van Swieten in Vienna and publication upon Mozart's appointment as Imperial-Royal Chamber Composer
Kleiner Trauermarsch	1784	K453a	Mozart's pupil Barbara Ployer
Hymn 'O Gottes Lamm'	1787	K343	Josef Strobach, choirmaster of Saint Nicholas Church (Malá Strana) and opera conductor in Prague
Eine kleine Gigue für Clavier	1788	K574	Carl Immanuel Engel, Saxon court organist in Leipzig
Pieces for mechanical organ: Adagio, Fantasias, Andante	1790 et 1791	K593a, 594, 608, 616	Count Deym's art gallery in Vienna
Adagio for glass harmonica	1791	K356	Marianne Kirchgessner, glass harmonica player, for one of her concerts in Vienna
Kyrie from the <i>Requiem</i>	1791	K626	

'As you know, I can pretty well adapt and conform myself to any style of composition.'

When Mozart wrote these words to his father on February 7, 1778, he probably had in mind certain of his works written in the most highly esteemed genres of his time: operas; masses and motets; symphonies and sonatas. Yet Mozart had also been prepared to respond to any other solicitation for his music that might present itself, whether remunerative or not, provided that he could find the material to demonstrate his brilliance as a composer or to please members of his family and circle of friends. In the event, the thirty works presented here were composed by Mozart for the most disparate reasons, sometimes in the exercise of his official duties, sometimes to express his gratitude to a friend, sometimes to showcase his versatility in deploying an unusual instrument. These compositions do not all aspire to the same level of expressive depth; moreover, variety, in Mozart's time, was valued as much as intensity of feeling; but each and every one of them demonstrates the same artistic rigour, whether in its pursuit of novelty, or simply in the excellence of the finished result. A reference table on the opposite page shows the works in chronological order, while in the following commentary, the discussion proceeds by category and genre.

Church Sonatas (Epistle Sonatas)

The 'Church Sonatas,' also known as the 'Epistle Sonatas,' had the function of filling in brief pauses during a celebration of the Mass. This explains their miniature format, forcing the composer to shorten each of the segments of the musical discourse. But beyond the ready charm of these pieces, with their distinctive melodic shapes, connoisseurs would recognize Mozart's skill in varying the formal pattern, such as an irregular repeat of the exposition section, the return of whose main theme is delayed until the last moment (K144, 224, and 278).

The 'Epistle Sonatas' follow the model of the trio sonata (for two violins and continuo), while the use of the organ serves to enhance the harmonic texture. Mozart would sometimes augment the instrumentation with wind instruments, notably in K278 and 329, whose sumptuous sonorities leave nothing to be desired when compared to a symphonic score. The organ solos, rather discreet, appear for the first time in K244 and often sound like solos intended for wind instruments. Only the last Sonata, K336, gives the organ a truly concertante role; at that point, the formal design becomes analogous to that of a piano concerto, though lacking any reprise, but with brilliant passagework and a climax just before the end that gives way to an improvisation.

Vocal pieces

The pair of *ariettes* 'Oiseaux, si tous les ans' and 'Dans un bois solitaire et sombre' comes from a collection of songs whose settings Mozart reworked, even while retaining some of the original ideas: for instance, the deceptively sombre passage in minor, in K307, on the words 'Ne vous permet d'aimer / qu'à la saison des fleurs'; or the gavotte-like contours of 'Dans un bois,' for which Mozart supplies an accompaniment pulsing with steady eighth notes. While the original song was strophic in form, Mozart provides a constant variation of the musical ideas in order to mirror as closely as possible the narrative of this amorous adventure.

The sacred song 'O Gottes Lamm,' performed with continuo accompaniment, is a worshipful meditation on the concept of the 'Lamb of God.' At the opposite end of the expressive spectrum, the songs 'Die Zufriedenheit' and 'Komm, liebe Zither' are full of a very secular kind of *joie de vivre*. Here Mozart juxtaposes the sound of a mandolin with the ternary meter typical of a vocal serenade.

Solfeggio, K393: the term 'solfeggio' refers to a vocal exercise intended for teaching purposes. Here Mozart brings together all kinds of challenges: long legato lines, melismas, low and high notes, trills, sudden changes of register.

Two pieces by Carl Philipp Emanuel Bach

Hamlet Fantasia, 'Sein oder nicht sein': This Fantasia is found among the exercises published in the appendix to the *Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen* ('Essay on the True Art of Playing Keyboard Instruments,' 1753). It begins with an anguished *Allegro moderato*, notated without bar lines, and travels unpredictably through the most remote of keys; its second section, *Largo*, brings about tonal and rhythmic regularity, but the rhapsodic approach established at the start is in evidence again in the work's concluding section. The poet Gerstenberg used the music of this fantasia to juxtapose a vocal part inspired by Hamlet's monologue 'To be or not to be'; the *Largo* section coincides with a momentary expression of optimism, quickly dissipated by the thoughts of suicide that dominate the third section. This vocal setting, made during C.P.E. Bach's lifetime, failed to earn his approval, but it clearly demonstrates the need that was felt, in Mozart's time, to have words added to a purely instrumental piece, or at least to try to find its meaning.

Romance with twelve variations. This 1766 piece is another good example of C.P.E. Bach's whimsical spirit. While the manipulation of the melody and bass lines stays close to the original theme, his compositional approach spans a wide range of accompaniment figures specific to keyboard music. But the principal distinction lies in the changes of tempo and meter: 3/4 for the 'Tempo di minuetto' (variation 7), 3/4 for the 'Alla polacca' (variation 9), 6/8 for the 'Allegro siciliano' (variation 11). The version presented here features a vocal part containing the text and melody of the original song; the voice states the theme, and is later superimposed on the variations 2, 4, 6, 8, and 10.

Compositions for keyboard

The 'prelude fragment' K624 is pure improvisation, without rhythmic pulse or stable tonality. Towards the end, however, a quieter *Andantino* section brings the musical discourse to its conclusion.

The other instrumental pieces for keyboard belong to a group of works in which Mozart explores the contrapuntal style of writing beyond its use in church music. His major work in this style is the Fugue for two harpsichords, K426. Its subject energetically displays a number of typical baroque features, also present in the subject of Bach's *Musical Offering*, for example. The harsh dissonances make this piece, designed to demonstrate Mozart's mastery of contrapuntal techniques, one of the most intensely expressive works he ever created. He had it published in 1788 in an arrangement for string quartet when, in the guise of an introduction, he prefaced it by an *Adagio*, also marked by impressive harmonic daring.

The Overture from the Suite K399 consists of a dotted-rhythm introduction in the French style, followed by a fugue for three voices. After the C major of the introduction, the fugue starts off in A minor, then gradually moves towards the dominant key of C minor; the piece thus ends harmonically unresolved, leaving the listener waiting for the resolution to arrive with the next movement. However, in place of the Allemande that follows the Overture in K399, the present recording continues with a different piece in C minor, which Mozart jokingly called 'Marche funèbre del Sigr. Maestro Contrapunto,' K453a.

The Gigue K574 is a piece for connoisseurs. Not only does Mozart push chromatic writing to unprecedented heights, but he also manages to counter the 'Scottish' rhythm by grouping the notes by two, rather than by three, creating a feeling of keen uncertainty.

Adagio for glass harmonica

The glass harmonica is an instrument formed by affixing a series of glass discs around a shaft, where each disc is calibrated to a note of the musical scale. The performer rubs the discs with wet fingers and can produce several melodic lines at once. The *Adagio* K356 exploits this capability by emphasizing intervals of a third, whose pleasing harmony accords well with the ethereal sonority of the instrument.

Works for mechanical organ

Mozart himself gave this instrument a simple descriptive name: 'Orgelwerk in einer Uhr,' that is, an organ installed inside a clock, in other words a kind of music box with bellows.

Fantasias K594 and 608: These two pieces were intended for a mausoleum, displaying the wax figures of Emperor Joseph II and Field Marshall Laudon, depicted engaging in a posthumous conversation. Essentially, we are dealing with funeral music, which the mechanism of the clock would repeat once every hour. These pieces, which became known under the title of Fantasias, are well known among pianists in a version for four hands. But one has to hear them performed on the organ in order to discover the full force of their evocation of the afterlife, especially in the anguish of the dotted-rhythm introduction of K608. This is followed by a fugue, and by a very melodious *Andante* that suggests a serenade for wind instruments. But Mozart has not yet finished with the episode in dotted rhythm (which returns, endowed with astonishing modulations), nor with the fugue (a third statement of which is dominated by a menacing countersubject that propels all the material along on its way forward).

The *Andante* K616 in F major follows the two Fantasias in F minor that precede it and appears intended to sound a consolatory note. Everything seems to indicate that Mozart conceived the three pieces as a single unit, rich in contrasts. After the austerity of the 'church tone,' here is the high tessitura and fluted sonorities suggesting a kind of music of the spheres.

The present anthology also includes a piece composed for mechanical organ: the *Adagio* K593a. It is a brief prelude, improvisational in style, that Mozart left unfinished. It is heard here in a transcription for two harpsichords, followed by a transcription of the Kyrie from the Requiem, K626. In line with the fugues already discussed above, Mozart continues his exploration of contrapuntal style, this time in an obvious tribute to Handel and *Messiah*: from the chorus 'And with his stripes we are healed,' Mozart borrows both the angular contour of the subject and, at the end, the solemnity of the cadence, slowed down to an *adagio*.

Haydn's works for musical clock

The Hoboken catalogue of Haydn's works contains thirty-two pieces for musical clock ('Flötenuhr'), the authenticity of which is however somewhat in doubt. Of the pieces included on this recording, only no. 27 and no. 25 are attributable to Haydn with certainty, no. 25 being the arrangement of a march for wind instruments. no. 23 comes from a symphony by Dittersdorf, and the origin of no. 2 is unknown.

MICHEL NOIRAY
Translation: Michael Sklansky

DOMINIQUE THOMAS ORGAN, 2007

Church of the Shield, Strasbourg

Main: Quintadena 16', Principal 8', Viola di Gamba 8', Gemshorn 8', Rohrflöte 8', Octava 4', Spitzflöte 4', Quinta 3', Octava 2', Sesquialtera, Mixtur, Cymbeln, Fagot 16', Trompete 8'

Hinterwerk: Quintadena 8', Bordun 8', Salicional 8', Traversflöte 8', Octava 4', Flöte douce 4', Spitzquinta 3', Octava 2', Waldflöte 2', Tertia 1³/₅, Quinta 1¹/₃, Mixtur, Vox Humana 8'

Pedal: Principal 16', Violonbass 16', Subbass 16', Viola di Gamba 8' (G.O.), Gemshorn 8' (G.O.), Rohrflöte 8' (G.O.), Octavbass 8', Octava 4' (G.O.), Posaune 16', Fagot 16' (G.O.), Trompete 8' (G.O.)

The organ at the Church of the Shield takes as its reference the rather unique style of instruments built in Thuringia in the first half of the eighteenth century. It was in this region that J.S. Bach was able to encounter eminent organ builders including Heinrich Gottfried Trost. We had the opportunity to visit and study several instruments in this extensive region, and as our model, we decided to choose one of the instruments constructed by that famous organ builder: Waltershausen (1730). Our instrument aims to emulate the consistency of the Thuringian style to the full extent possible. Thus we include a gentle Flöte doppelt 4', a Salicional 8' (flared), a Traversflöte 8' (wooden), a Spitzquinta 3', etc. It should be noted that the articulation produced by certain sets of pipes is meant to evoke the sound of a string bow.

DOMINIQUE THOMAS ORGAN, 2015

St. John's Church, Wissembourg

Positive: Principal 8', Gedackt 8', Quintadena 8', Octav 4', Rohrflöte 4', Octav 2', Waldflöte 2', Sesquialtera II, Scharff IV, Fagott 16', Dulcian 8'

Main: Quintadena 16', Principal 8', Rohrflöte 8', Octav 4', Spitzflöte 4', Quint 2-2²/₃', Superoctav 2', Mixtur VI, Trompet 16'

Upper: Gedackt 8', Spillpfeife 8', Viola di Gamba 8', Flöte 4', Nasat 2-2²/₃', Flöte 2', Quint 1-1¹/₃', Trompet 8', Vox Humana 8', Schalmey 4'

Pedal: Principal 16', Subbass 16', Octav 8', Octav 4', Mixtur VI, Posaune 16', Trompet 8'

The new organ built by the Manufacture Dominique Thomas in Belgium, inaugurated on June 28, 2015, and inspired by North German originals, has a particularly well-balanced sonority marked by shimmering poetic colors.

Each of the manuals can be played without being coupled, the articulation favoring the singing tone of each set of pipes, the consistency of the mixtures, in order to emphasize every facet of polyphonic music. It is thanks to its wide-ranging capabilities that this organ can sound so bright and possess so many different colors. It also shines in concerto repertoire and in music featuring a vocal or instrumental ensemble. Similar instruments have inspired composers such as Bach, Buxtehude, Böhm, and many others. While it does take its inspiration from North German originals, this organ is not a replica. From the very first glance, the organ case reveals a decidedly contemporary object, not to mention the resin blades lit by color LED lights, reminiscent of a type of polychrome inlay work often found in North German organs.

HARPSICHORD BY JEAN-HENRY HEMSCH, PARIS, 1761

Collection Musée de la musique, Paris, catalogue E.974.31.

Compass: FF-f3, 5 octaves, 61 keys
Two manuals with sliding manual coupler
Two 8' stops, one 4' stop
Buff stop on upper 8' manual
Registration by levers, quilled jacks
Tuning: a1 = 415 Hz

Jean-Henry Hemsch was born in Germany and baptized at Castenholz, near Cologne, on 21 February 1700. He emigrated to Paris around 1720, and began his apprenticeship in 1728, in the workshop of Anton Vatter. He became a master in the guild of musical instrument makers, and subsequently, in 1746, *juré comptable* (chief financial officer) of the community. Among his clients was the *fermier général* Alexandre Le Riche de La Pouplinière, patron of Jean-Philippe Rameau. The posthumous inventory of his estate, drawn up in 1769, reveals a flourishing workshop, given the number of instruments listed as finished, under revision, or in course of fabrication or *ravalement*.

The harpsichords of Jean-Henry Hemsch are characterized by their extremely meticulous construction. Only four signed instruments by him have come down to us.

In its workmanship and decoration, the Museum's harpsichord is eminently representative of the instruments played in France at this period. It is set on a stand in Louis XV style; the exterior of the case is painted black with gilded bands. The borders of the manuals and soundboard are painted red. The soundboard is decorated with birds, flowers and foliage in Rocaille style, and a gilded metal rose bearing the maker's initials. The interior of the lid, painted grey, suggests a preparatory coat for an illustration that was never done. An instrument with similar external decoration is depicted in the celebrated watercolor by Carmontel (Musée Condé, Chantilly) that shows Rameau composing, seated in an armchair.

JEAN-CLAUDE BATAULT
Musée de la musique

HARPSICHORD SIGNED BY JEAN-CLAUDE GOUJON, PARIS,

first half of the eighteenth century; ravalé by Jacques Joachim Swanen, Paris, 1784

On permanent loan from the Mobilier National to the Musée de la musique, catalogue D.233

Present compass: FF-f3, 5 octaves, 61 keys
Two manuals with sliding manual coupler
Two 8' stops; one 4' stop; four registers operated by knee-levers
Five knee-levers: 4' quill, diminuendo, 8' lower quill, 8' lower buff leather, lifter for peau de buffle jacks
Tuning: a1 = 415 Hz

Contrary to what one might conclude from the inscription 'Hans Ruckers me fecit Antverpiae' (Hans Ruckers made me in Antwerp) on the nameboard above the manuals, the rose decorated with the initials HR and the date of 1590 marked on the soundboard, this harpsichord was built in the first half of the eighteenth century by the Parisian maker Jean-Claude Goujon. The 1980 restoration uncovered his signature inside the instrument. Flemish harpsichords built in the seventeenth century by the Ruckers dynasty of Antwerp and adjusted to contemporary taste by Parisian makers in the eighteenth century generally fetched higher prices than new instruments, and some makers did not hesitate to produce fakes. Did Goujon also yield to this temptation? It seems unlikely, for his colleagues would not have been fooled when they examined his work.

The external decoration was made in the eighteenth century in imitation of the Chinese and Japanese lacquers so admired at the time. The soundboard is painted in the Flemish style of the Ruckers instruments. The borders of the manuals and the interior of the case, above the soundboard, are covered in paper printed with motifs recalling those used by the Antwerp makers, thus underlining the instrument's supposed Flemish provenance.

Originally built with a compass of 56 notes, GG-d3, and three stops, two 8' and one 4', the harpsichord was *ravalé* in 1784 by the Paris builder Jacques Joachim Swanen, who increased the compass to 61 notes, FF-f3.

JEAN-CLAUDE BATAULT
Musée de la Musique

GRAND PIANO BY GRÄBNER BROTHERS, DRESDEN, 1791

Collection Musée de la musique, catalogue E.2002.7.1

Compass: FF-g3, 5 octaves and a second, 63 keys
German action with escapement (Prellzungenmechanik)
Two knee-levers: celesta, forte, dampers above strings
Parallel stringing
Tuning: a1 = 440 Hz

Before entering the collections of the Musée de la Musique, this instrument was owned by an Italian family for more than a century and a half and was part of the furnishings of Cherasco Castle, where Napoleon Bonaparte stayed in 1796 when he signed an armistice with Victor Amadeus III of Savoy. Built in Dresden in 1791 by the brothers Johann Gottfried and Johann Wilhelm Gräbner, the instrument has come down to us in remarkable historical condition, having been little used. It represents the culmination of German piano making before the advent of the so-called 'Viennese' action, which differs from it only in the adoption of the hammer check.

The Gräbner dynasty was established in Dresden in the seventeenth century and is more especially famed for its organs and harpsichords, since only four of its pianos are currently known to exist in the world, this one being the oldest.

In order to preserve the original action, a replica of it was made by Christopher Clarke for playing purposes.

THIERRY MANIGUET
Curator at the Musée de la musique

ORGANIZED SQUARE PIANO BY ÉRARD, PARIS, 1791

Collection Musée de la musique, catalogue E.995.15.1

Square piano:
Compass: FF-f3, 5 octaves, 61 keys
Single pilot action
Two strings per key
Registers operated by hand-stops:
Buff stop – dulcimer stop (raises dampers)
Fortepiano deactivated by mechanism raising the hammers
Divided keyboard: C-b1, c1-f3

Organ:
Compass: C-f3, 4 octaves and a fourth, 54 notes
Simple sticker action
Two and a half stops:
8' Bourdon divided into bass and treble (stopped wooden pipes in bass, open spotted metal pipes in treble)
4' Flûte, spotted metal, divided into bass and treble (bass stopped, treble open)
8' Dessus de flûte, spotted metal, open pipes
Registers worked by draw-knobs and pull-down pedals
Draw-knobs: on the left: bourdon 8'; on the left: bass 4'; treble 8'; treble 8'
Pedals, from left to right: 8' register; 4' register and 8' treble
Lantern bellows, worked by pedal
Tuning: a1 = 417 Hz
Instruments coupled by shifting the organ stickers by means of a slider under the keyboard

In the late eighteenth century, the 'organized piano' (or piano-organ) enjoyed a certain popularity in France and elsewhere in Europe thanks to the description of it given by François Bedos de Celles in the fourth volume of his treatise *L'Art du facteur d'orgues*, published in 1778. This instrument, the heir to the organized harpsichord (clavierorganum) of

earlier centuries and precursor of the harmonium pianos of the nineteenth century, was mostly played in salons. The piano and the organ could each be played alone or coupled.

The organized piano built by Sébastien Érard was acquired in 1791 by the Comtesse Alexandre de Damas, through the intermediary of the Marquis de Carcado. It was bought back by the Érard company in 1893 for inclusion in the firm's museum. The instrument underwent a restoration in the spirit of the time which raised the pitch a semitone by shifting the pipes one rank lower. It was restored in the 1990s by Alain Moysan (piano), Patrick Collon (organ) and Michel Germond (case), on the initiative of its former owner, in order to return it to its initial state and allow it to be played. The organ underwent maintenance by Quentin Blumenroeder in 2015.

THIERRY MANIGUET
Curator at the Musée de la musique

BAROQUE ORGAN BY FRANÇOIS DUPONT, 1995, Jean-François Dupont

Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris

Tuning: a1 = 440 Hz

This two-manual Baroque organ was built in 1995 by Jean-François Dupont in the north German style of the seventeenth and eighteenth centuries, and modelled more precisely on the instruments of Arp Schnitger (1648-1719), one of the most celebrated organ builders, active in Lübeck in the seventeenth century. This instrument is chiefly intended to play the music of the German composers of the seventeenth and eighteenth centuries such as Buxtehude and Bach. The organ is located in the amphitheatre of the Cité de la musique, devoted to concerts given on instruments from the Musée de la musique.

Translation: Charles Johnston

GLASS HARMONICA BY GERHARD FINKENBEINER, 2008

tuned at 430 Hz

Since the 9th century, people have struck glasses with sticks to make music, to obtain sounds. Much later, in 1743, the Irishman Richard Puckeridge had the idea of rubbing the edge of stemmed glasses standing on a table and filled with more or less water to alter the pitch of the sounds. He called the instrument *seraphim* (or sometimes *musical glasses* and later *glass harp*). In 1761, Benjamin Franklin improved the method and finalized the glass harmonica.

It was generally composed of 20 to 54 blown crystal or quartz bowls (37 is a standard size). They were fitted into one another, but not in contact, along a horizontal rod – whose rotation was controlled by a pedal – running through their centers. The diameter of a bowl determines the note, the frequency. The bowls are set in rotation around the rod, and the performer rubs the edges with wet fingers. In this way, complex chords can be played and the virtuosity increases.

Glass harmonicas were banned by a police decree in some German cities and disappeared in 1835. Among the reasons put forth: the sounds made by the instrument can frighten animals, cause premature deliveries, fell the strongest man within one hour (according to a medical dictionary published in 1804), and drive the performer into madness (perhaps because of lead poisoning; 40% lead glass was used). Still, Paganini called it an 'angelic organ,' Marie-Antoinette played the glass harmonica, doctor Franz Anton Mesmer used it to relax (to 'mesmerize') his patients before examining them (a kind of new age music); Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Philipp Emanuel Bach, Gaetano Donizetti, and Richard Strauss composed music for it, and writers such as Goethe and Chateaubriand admired it.

The master glassblower Gerhard Finkenbeiner, who rediscovered the instrument in the 1960s, took up its manufacture in 1982. I perform on these instruments (tuned at 442 and 430 Hz) and am one of the very few professional glass harmonica players in the world.

THOMAS BLOCH

CREMONESE MANDOLIN BY LORENZO LIPPI

Cremonese (or Brescian) mandolin with four single gut strings, tuned in fifths (G–D'–A'–E'), in the manner of a Neapolitan mandolin. This instrument enjoyed special popularity in Vienna and Prague during the period straddling the eighteenth and nineteenth centuries, thanks to virtuoso performers such as the mandolin and guitar player Bartolomeo Bortolazzi (1772-1846). Hummel's mandolin concerto and Beethoven's pieces for mandolin and fortepiano are intended for this type of instrument.

The mandolin used for this recording was built by the Milanese luthier Lorenzo Lippi, who modelled it on an original by the Cremona instrument maker Carlo Bergonzi (1683-1747), now housed in the National Museum of Musical Instruments in Rome, as well as on an anonymous painting marked only with the words 'Cremona 1741.'

Mozart nahm stets jeden Auftrag an, ob bezahlt oder nicht, wenn er damit nur seine Virtuosität zeigen und seine Angehörigen erfreuen konnte. Die Stücke dieser Aufnahme entstanden aus vielerlei Anlässen: Er kam offiziellen Gesuchen nach, bedankte sich bei Freunden, und zuweilen wollte er vorführen, wie gut er mit einem unüblichen Instrument umgehen konnte.

Die „Kirchensonaten“ (auch „Epistelssonaten“)

Sie sollten in den Gottesdiensten kurze Pausen ausfüllen. Kenner konnten in diesen reizvollen Stücken bemerken, wie geschickt Mozart die Formen variiert: z.B. mit einer unkonventionellen Reprise, in der das Hauptthema erst ganz zuletzt wiederkehrt (KV 144, 224, 278). Sie sind als Triosonaten konzipiert, wobei die Orgel die harmonische Textur bereichern soll. Zuweilen wurde die Besetzung um Bläser erweitert (KV 278, 329). Die dezenten Orgelsolos erscheinen ab KV 244 und klingen oft wie Bläsersolos. Einzig in der letzten Sonate, KV 336, ist der Orgelpart wirklich konzertant und die Form entspricht der eines Klavierkonzerts.

Die Gesangsstücke

Die Arien *Oiseaux si tous les ans* und *Dans un bois solitaire* stammen aus einer Liedersammlung, deren Musik Mozart umarbeitete, einige Ideen jedoch beibehielt: Das betrifft in der ersten die pseudo-pathetische Moll-Passage „Ne vous permet d’aimer / qu’à la saison des fleurs“; und den Gavotte-Stil in *Dans un bois*, wo Mozart eine Begleitung von durchgehenden Achteln hinzufügte. Die Hymne *O Gottes Lamm* ist eine Meditation über das Thema des Agnus Dei. Ganz anders die von weltlicher Lebensfreude geprägten Lieder *Die Zufriedenheit* und *Komm, liebe Zither*; Mandoline und Dreiertakt sind typisch für gesungene Serenaden. Das Stück *Solfeggio* KV 393 ist eine Vokalise zu Übungszwecken mit technischen Tücken: lange *legato*-Linien, Melismen, tiefe und hohe Töne, Triller, bruske Lagenwechsel.

Zwei Stücke von Carl Philipp Emanuel Bach

Die „Hamlet-Fantasie“ *Sein oder nicht sein* von C. Ph. E. Bach basiert auf den Übungen im Anhang von *Versuch über die wahre Art, das Clavier zu spielen* (1753). Der Dichter Gerstenberg fügte ihr eine vom Hamlet-Monolog inspirierte Gesangspartie hinzu. Ein weiteres Beispiel für C. Ph. E. Bachs eigene Fantasie ist die *Romanze mit 12 Variationen* (1766); originell sind vor allem die Tempo- und Taktwechsel. Die Gesangspartie in der hier präsentierten Version hat den Text und die Melodie des originalen Lieds: Auf das Thema folgen die Variationen 2, 4, 6, 8 und 10.

Die Stücke für Tasteninstrumente

Das fragmentarische Werk KV 624 ist eine reine Improvisation, der rhythmische Anlage und stabile Tonart fehlt. Die anderen Stücke für Tasteninstrumente gehören zu einer Gruppe von Werken, in denen Mozart ausprobiert, wie ein strenger Tonsatz außerhalb der Kirchenmusik angewandt werden kann und aus denen die Fuge für zwei Cembali KV 426 heraussticht. Ihr Subjekt enthält verschiedene für die Barockmusik typische Elemente, und die herben Dissonanzen des Stücks, das die meisterhafte Beherrschung des Kontrapunkts zeigen soll, machen es zu einem der ausdrucksstärksten Werke Mozarts. Er publizierte es 1788 in einer Bearbeitung für Streichquartett und komponierte als Introduction ein harmonisch sehr gewagtes *Adagio*. Die *Suite* KV 399 beginnt mit einer französischen *Ouverture* in punktiertem Rhythmus und einer anschließenden dreistimmigen Fuge. Anstelle der originalen *Allemande* folgt in unserer Aufnahme die von Mozart zum Spaß so genannte *Marche funèbre del Sigr. Maestro Contrapunto* in c-Moll KV 453a. Die *Gigue* KV 574 ist ein Stück für Kenner: Chromatisch geht es an die Grenzen des Üblichen, und dem Gigue-Rhythmus werden Noten in Zweier- statt Dreiergruppen entgegengesetzt; so scheint nichts vorhersehbar.

Das Stück für Glasharmonika

Bei diesem Instrument sind Glasschalen um eine Achse herum angeordnet, die jeweils einen Ton der Tonleiter wiedergeben. Streicht man mit angefeuchteten Fingern über ihre Ränder, wird mehrstimmige Musik erzeugt. Das *Adagio* KV 356 bringt diesen unwirklichen Klang wunderbar zu Gehör.

Die Stücke für „Orgelwerk in einer Uhr“

Bei diesem Instrument handelt es sich um eine mit einer Uhr gekoppelte Orgel, also eine Art Spieluhr mit Gebläse. Die *Fantasien* KV 594 und 608 waren für das Mausoleum von Kaiser Joseph II. und Feldmarschall Laudon bestimmt: eine Trauermusik, die mithilfe des Uhrwerks einmal pro Stunde erklang. Den Pianisten sind diese Stücke in ihrer Bearbeitung für Klavier vierhändig bekannt. Man sollte jedoch den Orgelklang hören, um ihre ganze Ausdruckskraft zu erfassen. Das *Andante* KV 616 mutet wie eine „Trostmusik“ an: nach dem strengen kirchlichen Ton nunmehr die hohe Tonlage und die Flötenklänge einer Art SphärenmusiK. Das kurze, unvollendete *Adagio* KV 593a im improvisatorischen Stil ist hier in einer Bearbeitung für zwei Cembali zu hören. Darauf folgt eine Transkription des *Kyrie* aus dem *Requiem* KV 626.

Haydns Stücke für „Flötenuhr“

Nur die Nrn. 25 und 27 sind nachweislich von Haydn, wobei es sich bei der Nr. 25 um die Bearbeitung eines Marschs für Bläser handelt. Die Nr. 23 geht auf eine Symphonie von Dittersdorf zurück, und die Nr. 2 ist unbekannter Herkunft.

MICHEL NOIRAY
Übersetzung: Irène Weber-Froboese
w

Ariette „Ihr Vögel, wenn ihr alljährlich“ KV 307

Ihr Vögel, wenn ihr alljährlich
Euren Ort wechselt,
Sobald der traurige Winter
Unsere Landschaft entlaubt,
Dann ist das nicht nur,
Um das Blattwerk zu wechseln
Und dem Raureif zu entgehen;
Denn es ist euer Los,
Dass ihr nur in der Jahreszeit
Der Blüten lieben dürft.
Und ist sie vorbei,
Sucht ihr sie anderswo, damit
Ihr das ganze Jahr lieben könnt.

12 Variationen über die Romanze „Colin war kaum sechzehn Jahre alt“ H. 226

Colin war kaum sechzehn Jahre alt, da liebte er
Colette schon.
Colette war kaum dreizehn Jahre alt, da vernahm
sie zärtliche Worte.
Nie sah man Liebende, so jung wie Colin und
Colette.

Colin spürt schon ein Feuer, und er seufzt insgeheim.
Colette hat ein Verlangen und verbirgt ihre Qual.
Colette und Colin lieben sich, aber wagen nicht, es
zu sagen.

Sie gingen am Morgen ohne Absicht auf die Weide;
Das Herz von Colin klopfte und auch das von Colette.
Der Strauß fällt ihr aus der Hand, Colin verliert
seinen Hirtenstab.

Er nähert sich sachte, ein Lächeln verrät ihn.
Er hat einen zärtlichen Blick, sie wird davon noch
schöner.
Was hast du denn? sagt er zitternd. Was hast du
denn? sagt sie zu ihm.

Colette, in mir drin spüre ich ein starkes Gefühl.
Ich ... Colin ... Bin ich bei dir, spüre ich das auch.
Ah! Colette, ich liebe dich, glaube ich. Colin! Ich
glaube, ich liebe.

Damit sie die Gaben der Natur nutzen können, weist
diese sie ein.
Ein Gott führt sie mit seinen Reizen bereitwillig ins
Geheimnis ein.
In der Liebe zählt keine Lehre so sehr wie die erste.

5 | Ariette “Oiseaux si tous les ans” K. 307

Oiseaux si tous les ans
Vous changez de climats,
Dès que le triste hiver
Dépouille nos bocages,
Ce n'est pas seulement
Pour changer de feuillages,
Ni pour éviter nos frimas ;
Mais votre destinée
Ne vous permet d'aimer
Qu'à la saison des fleurs.
Et quand elle est passée,
Vous la cherchez ailleurs,
Afin d'aimer toute l'année.

7 | Romance : 12 variations sur “Colin à peine à seize ans” H. 226

Colin à peine à seize ans aimait déjà Colette.
Colette à peine à treize ans écoutait la fleurette.
On ne vit de si jeunes amants, que Colin et Colette.

Colin sent déjà des feux, en secret il soupire.
Colette forme des vœux, et cache son martyre.
Colette et Colin s'aiment tous deux sans oser se
le dire.

Ils s'en allaient sans dessein, le matin sur l'herbette ;
Le cœur battait à Colin, il battait à Colette.
Son bouquet lui tombe de la main, Colin perd
sa houlette.

Il s'approche doucement, un soupir le décèle.
L'un regarde tendrement, l'autre en devient plus
belle.
Qu'as-tu donc, dit-il en tremblant ? Qu'as-tu donc,
lui dit-elle ?

Colette, au dedans de moi, je sens un trouble
extrême.
Moi... Colin... auprès de toi, je le sens tout de
même.
Ah ! Colette, je t'aime, je crois. Colin ! Je crois que
j'aime.

Pour l'usage de ses dons, Nature les éclaire.
Un Dieu, par des charmes prompts, les conduit au
mystère.
En amour, il n'est point de leçon qui vaille la
première.

Ariette: ‘Colin, barely turned sixteen’ K307

If, birdlings, every year
You seek a change of climate
As soon as gloomy winter
Has made our groves bare,
It is not solely
To find new foliage,
Or to escape our frosts.
For this is your lot in life:
It will not let you enjoy love
Beyond the season of flowers.
And when that season has ended here,
You must look for it elsewhere,
So you can love all year round.

Romance : 12 variations on ‘Colin, barely turned sixteen’ H. 226

Colin, barely turned sixteen, already loved Colette.
Colette, barely turned thirteen, was sweet on him.
One has not seen lovers as young as Colin and Colette.

Colin feels on fire, secretly he sighs.
Colette makes a vow and hides her torment.
Colette and Colin love one other but dare not admit it.

One morning they go out walking across the meadow;
Colin's heart is beating, and so it is with Colette.
His bouquet falls from her hand; Colin drops his crook.

He approaches gently, a sigh escapes him.
One looks tenderly, the other becomes more
beautiful.
What is it? he asked timorously. — What is it? she
asked.

Colette, inside me, I feel utter agony.
And I... Colin... with you, I feel it as well.
Ah! Colette, I love you, I think— Colin! I think I love
you too.

On the purpose of her gifts, Nature offers them
guidance.
Cupid, by his swift charms, instructs them in the
mystery.
In love, no lesson is worth more than the first.

12 | Kirchenlied „O Gottes Lamm“ KV 343/1

O Gottes Lamm, dein Leben
Hast du als Lösegeld
Am Kreuz uns dargegeben;
Du starbst für alle Welt!

Wem das Verdienst hienieden
Des Glaubens du verlieh'n,
Nimm dort zum Lohn in Frieden
Zu deinen Sel'gen hin.
Die fromm in dir entschlafen,
Laß frei von Qual und Pein,
Laß frei von ew'gen Strafen
Bei dir, o Jesu, sein!
Laß gnädig sie empfinden,
Herr, deines Leidens Kraft,
Befreiung von den Sünden,
Was dein Genuß verschafft!

6 | Fantaisie „Sein oder nicht sein“

Sein oder Nichtsein,
das ist die große Frage.
Tod! Schlaf! Und Traum!
Schwarzer Traum! Todes Traum!
Ihn träumen, ha! Den Wonnetraum!
Ins Leben schau!
Ins Thränenthal!
Wo Tücke lauscht!
Die Bosheit lacht!
Die Unschuld weint!
O nein! O nein! Erwünschter wärs dir, Seele,
ins Nichtsein hinab zu schlummern!
Ins Licht zum Sein erwachen!
Zur Wonn' hinaufwärts schau: O Seele!
Die Unschuld sehn, die Dulderin,
Wie sie empor ins Leben blüht der Ewigkeit!
Sie alle sehn, die uns geliebt, nicht mehr von uns
beweint!
Hoch tönts im Arm der Zärtlichkeit das neue
Wiedersehn!
Dann flürzt, ach! Der Entzückung Fülle, die
Himmelsthäne hin!
Wo ist ein Dolch? Ein Schwert?
Ins Grab des Seins hinab zu fliehn?
Zu sterben, ach!
Den großen Tod!
Des letzten Seins!
Wo ist ein Dolch? Ein Schwert?
Vom Thal des Fuchs, des Fluchs ins Grab des Seins
hinab zum Leben zu entschlafen.

Air sacré : “Ô Agneau de Dieu” K. 343/1

Ô Agneau de Dieu, Ta vie,
Tu l'as donnée en rançon
Sur la croix, pour nous ;
Tu es mort pour le monde entier !

Ceux à qui Tu as accordé ici-bas
La récompense de la foi,
Prends-les dans la paix
Parmi Tes bienheureux.
Ceux qui s'éteignent pieusement en Toi,
Dispense-les de tourments et de douleurs,
Dispense-les du châtement éternel,
Près de Toi, ô Jésus !
Laisse-les ressentir, dans Ta miséricorde,
Seigneur, la force de Ta souffrance,
Que la délivrance du péché
Leur soit accordée selon Ta volonté !

Fantaisie “Être ou ne pas être”

Être ou ne pas être,
Voilà la grande question.
Mort ! Sommeil ! Et rêve !
Rêve noir ! Rêve de mort !
Le rêve, ah, le rêve bienheureux !
Regarder la vie !
La vallée de larmes !
Où la perfidie guette !
La méchanceté rit !
L'innocence pleure !
Oh non ! Oh non ! Il serait plus souhaitable pour toi,
ô mon âme,
De sombrer dans le sommeil du non-être !
Pour t'éveiller dans la lumière de l'être !
De lever les yeux vers les délices : ô, mon âme !
De voir l'innocence, la victime,
Qui s'épanouit dans une vie d'éternité !
De voir tous ceux qui nous ont aimés, et que nous
ne pleurons plus !
Il retentit dans les bras de la tendresse, le nouveau
revoir.
Alors se déverse – quelle merveille ! – la larme du ciel.
Un poignard ? Une épée ?
Fuir dans la tombe de l'être ?
Pour mourir, hélas !
La grande mort !
Du dernier être !
Un poignard ? Une épée ?
De la vallée de la malédiction à la tombe de l'être,
pour s'endormir dans la vie.

Sacred song: 'O Lamb of God' K343/1

O Lamb of God, your life
You gave as a ransom
On the cross for us.
You died for all the world.

Those whose reward here on earth
Is their faith granted by you,
Take them in peace
Into your blessed flock.
Let those who find devout sleep in you
Be released from pain and torment,
Freed from eternal punishments,
And brought close to you, O Jesus.
Let them, O Lord, in your loving kindness,
Feel the weight of your suffering,
And let deliverance from sin
Be granted to them according to your will!

Fantasia: 'To be or not to be'

To be or not to be:
That is the chief question.
Death! Sleep! And dreams!
Blackest dreams! Dreams of death!
To dream of it, O! blissful dream!
To glimpse into this life!
This veil of tears!
Where treachery listens!
Where wickedness laughs!
And innocence weeps!
Oh, no! Oh, no! Would it be preferable, O my soul,
To sink into the slumber of not-being!
Or to awaken into the light of being!
Looking up to the delight: O my soul!
Seeing innocence, the all-tolerant,
As it blossoms into a life of eternity!
Seeing all those who loved us, no longer mourned
by us!
A new reunion, resounding in the arms of tenderness!
Oh, there flits the delight of abundance, the tears
of heaven!
Where is a dagger? A sword?
To escape down into the grave of being?
To die, oh! Fearsome death!
Of the former being!
Where is a dagger? A sword?
From the vale of tears and misery, down into the
grave of being, falling asleep to life.

7 | Lied „Komm, liebe Zither“ KV 351

Komm, liebe Zither, komm,
Du Freundin stiller Liebe,
Du sollst auch meine Freundin sein.
Komm, dir vertrau' ich
Die geheimsten meiner Triebe,
Nur dir vertrau' ich meine Pein.

Sag' ihr an meiner Statt,
Ich darf's ihr noch nicht sagen,
Wie ihr so ganz mein Herz gehört;
Sag' ihr an meiner Statt,
Ich darf's ihr noch nicht klagen,
Wie sich für sie mein Herz verzehrt.

Ariette „In einem einsamen, dunklen Wald“, KV 308

In einem einsamen, dunklen Wald
Ging ich neulich spazieren:
Da schlief ein Kind im Schatten,
Es war der gefürchtete Amor.
Ich trete näher, seine Schönheit betört mich,
Aber ich durfte ihm nicht trauen:
Er hatte die Züge der Undankbaren,
Die zu vergessen ich geschworen hatte.
Sein Mund war leuchtend rot,
Sein Antlitz so frisch wie ihres.
Ein Seufzer entschlüpft mir, er wacht auf:
Die Liebe erwacht wegen nichts.
Auf einmal entfaltet er seine Flügel
Und ergreift seinen Bogen der Rache,
Und mit einem seiner grausamen Pfeile
Verletzt er beim Weggehen mein Herz.
Geh, geh, sagt er, zu Sylvies Füßen,
Um wieder zu schmachten und zu brennen!
Du wirst sie dein Leben lang lieben,
Weil du es wagtest, mich zu wecken.

10 | Ariette “Dans un bois solitaire” K. 308

Dans un bois solitaire et sombre,
Je me promenais l'autre jour :
Un enfant y dormait à l'ombre,
C'était le redoutable Amour.
J'approche, sa beauté me flatte,
Mais je devais m'en défier :
Il avait les traits d'une ingrata
Que j'avais juré d'oublier.
Il avait la bouche vermeille,
Le teint aussi frais que le sien.
Un soupir m'échappe, il s'éveille :
L'amour se réveille de rien.
Aussitôt déployant ses ailes,
Et saisissant son arc vengeur,
D'une de ses flèches cruelles,
En partant, il me blesse au cœur.
Va, va, dit-il, aux pieds de Sylvie,
De nouveau languir et brûler !
Tu l'aimeras toute ta vie,
Pour avoir osé m'éveiller.

11 | Lied Die Zufriedenheit „Was frag' ich viel nach Geld und Gut“ KV 349

Was frag' ich viel nach Geld und Gut,
Wenn ich zufrieden bin!
Giebt Gott mir nur gesundes Blut,
So hab' ich frohen Sinn,
Und sing' aus dankbarem Gemüth
Mein Morgen- und mein Abendlied.

So mancher schwimmt im Überfluß,
Hat Haus und Hof und Geld;
Und ist doch immer voll Verdruß
Und freut sich nicht der Welt.
Je mehr er hat, je mehr er will,
Nie schweigen seine Klagen still.

Da heißt die Welt ein Jammerthal
Und deucht mir doch so schön,
Hat Freuden ohne Maaß und Zahl,
Läßt Keinen leer ausgehn.
Das Käferlein, das Vögelein

Lied “Viens, chère cithare” K. 351

Viens, chère cithare, viens,
Toi, l'amie de l'amour tranquille,
Tu seras aussi mon amie.
Viens, je te confierai
Mes désirs les plus secrets,
À toi seule je confierai mes tourments.

Dis-lui à ma place,
Je ne peux encore le lui dire,
Comme mon cœur lui appartient tout entier.
Dis-lui à ma place,
Je ne peux pas encore déplorer
Combien mon cœur brûle pour elle.

Come, gentle zither, come K351

Come, gentle zither, come,
As a friend of silent love,
Be my friend as well.
Come and I'll confide to you
My innermost impulses,
To you alone I'll confide my pain.

Tell her on my behalf
What I cannot tell her yet:
That my heart is hers completely.
Tell her on my behalf
What I cannot reveal to her yet:
That my heart yearns for her alone.

Ariette: ‘In a lonely and dark wood’ K308

In a lonely and dark wood,
I was walking the other day:
A child lay sleeping there in the shade,
It was the mighty Cupid.
I approached, his beauty charmed me,
But I had to guard myself:
He resembled the ungrateful girl
That I had sworn to forget.
His lips were vermilion,
His complexion as fresh as her own.
A sigh escaped me, and he awoke:
Any little thing can awaken Love.
As he swiftly spread his wings
And seized his vengeful bow,
One of his cruel arrows
Wounded me to the heart as I left.
'Go, go!' he said, 'and at Sylvie's feet
Languish and burn anew!
You will love her all your life,
For having dared to awaken me.'

Lied Le Bonheur “Pourquoi demander argent et biens” K. 349

Pourquoi demander argent et biens,
Quand je suis content !
Si Dieu me donne bonne santé,
J'ai l'esprit heureux
Et je chante avec reconnaissance
Ma chanson du matin et ma chanson du soir.

Bien des gens nagent dans l'abondance,
Ont maison et cour et argent ;
Et sont toujours pleins de dépit
Et ne se réjouissent pas du monde.
Plus ils possèdent, et plus ils veulent,
Jamais ne cesse leur plainte.

Le monde est donc une vallée de larmes,
Alors qu'il me semble si beau –
Il a des joies sans bornes et sans nombre,
Il ne laisse personne aller sans rien.
Le petit scarabée, l'oïsson

Song: ‘Contentment’ (‘What need have I for gold or goods’) K349

What need have I for gold or goods,
When I am content!
God give me robust health,
And I will live happy
And gratefully sing
My morning and evening song.

Someone who basks in abundance
Has home and hearth and gold;
Yet he will always have plenty of soot
And gets no joy from the world.
The more he has, the more he wants,
And his complaining is never quiet.

The world is called a vale of tears,
And yet I find it beautiful, –
It has joys without measure or number, –
And does not leave anyone empty-handed.
The smallest beetle, the smallest bird

Darf sich ja auch des Mayen freu'n.
Und uns zu Liebe schmücken ja
Sich Wiese, Berg' und Wald,
Und Vögel singen fern und nah
Daß alles wiederhallt;
Bei Arbeit singt die Lerch' uns zu,
Die Nachtigall bey süßer Ruh.

Und wenn die goldne Sonn' aufgeht,
Und golden wird die Welt,
Und Alles in der Blüthe steht,
Und Ähren trägt das Feld;
Dann denk' ich: alle diese Pracht
Hat Gott zu meiner Lust gemacht.

Dann preis' ich Gott, und lob' ich Gott
Und schweb' in hohem Muth.
Und denk': es ist ein lieber Gott,
Der meynt's mit Menschen gut!
Drum will ich immer dankbar seyn,
Und mich der Güte Gottes freun.

Peuvent se réjouir aussi du mois de mai.
Et, par amour pour nous, près,
Montagnes et bois se parent,
Et les oiseaux chantent tout alentour,
Si bien que tout résonne ;
Au travail, l'alouette chante pour nous,
Et au doux repos, le rossignol.

Et quand le soleil d'or se lève,
Et que le monde devient or,
Et que tout est en fleur,
Et que le champ porte des épis,
Alors je me dis : toute cette splendeur
A été faite par Dieu pour mon plaisir.

Alors je loue et glorifie Dieu,
Et je flotte le cœur léger,
Et me dis : C'est un Dieu bon,
Qui veut du bien aux hommes.
C'est pourquoi je lui serai toujours reconnaissant
Et je me réjouirai de la bonté de Dieu.

May also enjoy the buds of springtime.
And for our sake are lovingly adorned
Meadows, mountains, and forests,
And when birds sing near and far,
Everything resounds with their song.
While we labour, the lark sings to us,
The nightingale sweetens our rest.

And when the golden sun rises,
And the world turns to gold,
And everything is in full bloom,
And the fields are full of corn,
Then I think that all this splendour
Was made for my pleasure by God.

Then I praise and glorify God,
And my spirits soar.
And think: It is a loving God
Who means us all well!
So I shall ever be grateful
And rejoice in His goodness.

English translations: Michael Sklansky

L'Ensemble Les Surprises est un ensemble baroque à géométrie variable, créé en 2010 à l'initiative de Juliette Guignard, violiste, et de Louis-Noël Bestion de Camboulas, organiste et claveciniste. Il tire son nom de l'opéra-ballet *Les Surprises de l'Amour* de Jean-Philippe Rameau, et se propose d'explorer la musique d'opéra dans tous ses états ! En prenant la direction artistique de cet ensemble, L.-N. Bestion de Camboulas souhaite participer à la redécouverte du répertoire baroque, à son enrichissement par de nouvelles interprétations, et explorer les infinies possibilités sonores de l'orchestration grâce à l'instrumentarium baroque.

Le travail de l'Ensemble Les Surprises s'ancre dans une démarche de recherche musicologique et historique. L. N. Bestion de Camboulas s'attache à retrouver et mettre en valeur des partitions n'étant jamais sorties des fonds musicaux de la Bibliothèque nationale de France depuis le XVIII^e siècle (à l'image des dernières productions : *Issé* et *Les Éléments* de Destouches).

En 2014, l'Ensemble Les Surprises a reçu le prix "Révélation musicale" décerné par le Syndicat professionnel de la Critique de Théâtre, Musique et Danse, prix attribué pour la première fois à un ensemble de musique baroque en cinquante ans de palmarès.

L'Ensemble Les Surprises a enregistré six disques pour le label *Ambronay Éditions*, et deux avec le label Alpha (l'un autour de Purcell, l'autre autour de Lully et ses élèves avec la soprano Véronique Gens).

Depuis sa création, l'ensemble se produit dans de nombreuses salles et festivals à travers l'Europe et le monde : Opéra royal de Versailles, Opéra de Massy, Auditorium de Radio-France, Opéra de Montpellier, festival d'Ambronay, festival Sinfonia en Périgord, festival de Saintes, Rencontres Musicales de Vézelay, festival Sanssouci (Potsdam), saison des Bozar (Bruxelles), Saint John's Smith Square (Londres), Salle Bourgie (Montréal), Beirut Chants Festival (Beirut), Singapour...

Depuis 2020, l'Ensemble Les Surprises est en résidence au festival Sinfonia en Périgord en collaboration avec le Centre de Musique Baroque de Versailles, dans le cadre du dispositif de résidences croisées mis en place sur l'ensemble du territoire français par le Centre de musique baroque de Versailles.

L'Ensemble Les Surprises est soutenu par la Fondation Orange et la Fondation Société Générale. C'est vous l'avenir. L'ensemble bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – Direction Régionale des Affaires Culturelles de Nouvelle Aquitaine, du Conseil Régional de Nouvelle Aquitaine, de la ville de Bordeaux et du Conseil Départemental de la Gironde. Il bénéficie ponctuellement du soutien de la Caisse des Dépôts et Consignations, de l'ADAMI, de la SPEDIDAM, de la SACEM, de Musique Nouvelle en Liberté, de l'Institut Français, du Centre de Musique Baroque de Versailles et de l'Office Artistique de la région Nouvelle Aquitaine.

Il est membre de la FEVIS (Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés) et du PROFEDIM.

L'Ensemble Les Surprises est en résidence à Sinfonia en Périgord de 2020 à 2023 dans le cadre du dispositif de résidences croisées mis en place sur l'ensemble du territoire français par le Centre de musique baroque de Versailles.

Louis-Noël Bestion de Camboulas étudie l'orgue, le clavecin, la musique de chambre et la direction aux Conservatoires nationaux supérieurs de Lyon et Paris. Il reçoit notamment l'enseignement de Louis Robilliard, Jan-Willem Jansen, Michel Bourcier, Nicolas Brochot, François Espinasse, Yves Rechsteiner, Olivier Baumont, Blandine Rannou... Il est lauréat de plusieurs concours internationaux : Grand-Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz Académie des Beaux-Arts, puis Premier Prix décerné à l'unanimité du Concours Gottfried Silbermann de Freiberg (Allemagne). En 2013, il reçoit le Premier Prix du prestigieux Concours Xavier Darasse de Toulouse et devient ainsi *Echo-organist of the year*.

Louis-Noël se produit en récital en Europe et en Amérique (église de la Madeleine et Auditorium de Radio-France à Paris, Toulouse Les Orgues, cathédrale de Berlin, Alkmaar, Suisse, Italie, Festival de Monaco...).

En soliste, il enregistre *Bach and Friends* à l'orgue et au clavecin (Ambronay Éditions), et *Visages impressionnistes* sous (LigiaDigital), disque couronné d'un Choc de Classica. En 2019 sort *Soleils Couchants* (harmonia mundi), enregistré sur l'orgue Cavallé-Coll de Royaumont.

Directeur musical de l'Ensemble Les Surprises, Louis-Noël se produit avec celui-ci à travers l'Europe et le monde.

Louis-Noël Bestion de Camboulas a également travaillé auprès de chefs tels qu'Hervé Niquet, Arie van Beek et Roberto Forés Veses. Pour son travail de recherche sur les compositeurs François Rebel et François Francœur, il a été lauréat de la Bourse *déclics jeunes* de la Fondation de France.

Suite à une commande de Radio-France, il a réalisé et joué une transcription pour orgue seul de la *Symphonie n°1* d'Henri Dutilleux.

Louis-Noël Bestion de Camboulas a été artiste en résidence 2015-2018 à la Fondation Royaumont en tant qu'organiste sur l'orgue Cavallé-Coll.

Les Surprises is a flexibly sized Baroque ensemble, founded in 2010 by the viol player Juliette Guignard and the organist and harpsichordist Louis-Noël Bestion de Camboulas. Taking its name from Jean-Philippe Rameau's *opéra-ballet Les Surprises de l'Amour*, the group aims to explore operatic music in all its shapes and forms. When he assumed the artistic directorship of the ensemble, Louis-Noël Bestion de Camboulas' aims were to contribute to the rediscovery of the Baroque repertory, to enrich it with new interpretations, and to explore the wealth of orchestral sonorities made possible by the use of period instruments.

The work of the Ensemble is anchored in a process of musicological and historical research. Louis-Noël Bestion de Camboulas strives to uncover and showcase the scores preserved in music libraries such as the Bibliothèque Nationale de France that have not seen the light of day since the 18th century, like the recently recorded *Issé* and *Les Éléments* by Destouches.

In 2014, Les Surprises won the "Révélation musicale" (New Discovery) award of the Syndicat Professionnel de la Critique de Théâtre, Musique et Danse (French critics' circle for the performing arts), the first time in the prize's 50 years of existence that it had been given to an ensemble specializing in Baroque music.

The ensemble has recorded six discs for the Ambronay Éditions label and a further three for the Alpha label (Purcell's theatre music; Bach's pieces for flute; and scenes from operas by Lully and his contemporaries, featuring soprano Véronique Gens).

Since its creation, the ensemble has performed in many venues and festivals throughout Europe and the world: the Opéra Royal de Versailles, the Opéra de Massy, the Auditorium de Radio France, the Opéra de Montpellier, the Ambronay Festival, the Sinfonia en Périgord Festival, the Saintes Festival, the Rencontres Musicales in Vézelay, the Sanssouci Festival (Potsdam), the Bozar season (Brussels), St John's Smith Square (London), the Salle Bourgie (Montreal), the Beirut Chants Festival in Lebanon, and also in Singapore.

In 2020, Les Surprises began a joint residency with the Centre de Musique Baroque de Versailles (CMBV) and the Sinfonia en Périgord festival within the framework of intersecting residencies set up throughout the territory of France by the CMBV.

The Ensemble Les Surprises is supported by the Fondation Orange and the Fondation Société Générale "C'est vous l'avenir."

The ensemble receives support from the Ministry of Culture and Communication – Regional Directorate of Cultural Affairs of Nouvelle Aquitaine, the Conseil Régional de Nouvelle Aquitaine, the city of Bordeaux, and the Conseil Départemental de la Gironde. It receives occasional support from the Caisse des Dépôts et Consignations, the ADAMI, the SPEDIDAM, the SACEM, the Musique Nouvelle en Liberté, the Institut Français, the Centre de Musique Baroque de Versailles, and the Office Artistique de la région Nouvelle Aquitaine.

It is a member of the Fédération des Ensembles Vocaux et Instrumentaux Spécialisés and the PROFEDIM.

Les Surprises is in residency at the Sinfonia en Périgord festival from 2020 to 2023 within the framework of intersecting residencies set up throughout the territory of France by the Centre de Musique Baroque de Versailles.

Louis-Noël Bestion de Camboulas studied the organ, the harpsichord, chamber music, and conducting at the Paris and Lyon Conservatoires (CNSMD). Among his teachers were Louis Robilliard, Jan-Willem Jansen, Michel Bourcier, Nicolas Brochot, François Espinasse, Yves

Rechsteiner, Olivier Baumont, and Blandine Rannou. He has won prizes at several international organ competitions, including the Grand Prix d'Orgue Jean-Louis Florentz of the Académie des Beaux-Arts, first prize at the Gottfried Silbermann Organ Competition in Freiberg (Germany) and, in 2013, first prize at the prestigious Xavier Darasse Competition in Toulouse, thus becoming "Echo-Organist of the Year."

Louis-Noël has given solo recitals in Europe and America: La Madeleine and the Auditorium de Radio France in Paris, the Toulouse Les Orgues festival, Berlin Cathedral, Alkmaar (Netherlands), Switzerland, Italy, and the Monaco Festival. As a soloist, he has recorded *Bach and Friends* on organ and harpsichord (Ambronay Éditions), followed by *Visages impressionnistes* (LigiaDigital), which earned him a "Choc de Classica." 2019 saw the release of *Soleils Couchants* (harmonia mundi), recorded at the Cavallé-Coll organ in Royaumont.

Directing Les Surprises, Louis-Noël performs with the ensemble throughout Europe and the world. He has also worked with such conductors as Hervé Niquet, Arie van Beek, and Roberto Forés Veses. His research on the composers François Rebel and François Francœur was recognized by the Fondation de France, which awarded him the *Déclics Jeunes* scholarship.

Following a commission from Radio France, he has produced and performed a solo organ transcription of Henri Dutilleux's Symphony No. 1.

Louis-Noël Bestion de Camboulas was artist-in-residence at the Royaumont Foundation from 2015 to 2018 as organist of the Cavallé-Coll organ.

Translation: Charles Johnston / Michael Sklansky

LOUIS COUPERIN
NOUVELLES SUITES DE CLAVECIN

CHRISTOPHE ROUSSET
clavecin Ioannes Couchet, Anvers, 1652
2 CD HMM 902501.02

HECTOR BERLIOZ
SYMPHONIE FANTASTIQUE

JEAN-FRANÇOIS HEISSER
MARIE-JOSÈPHE JUDE
piano vis-à-vis pleyel, 1928
CD HMM 902503

'UNIS VERS'

MATHIAS LÉVY
Violon Pierre Hel 'Grappelli' 1924
JEAN-PHILIPPE VIRET, SÉBASTIEN GINIAUX
CD HMM 902506

UNE SOIRÉE CHEZ BERLIOZ

STÉPHANIE D'OUSTRAC
THIBAUT ROUSSEL
Guitare Grobert, Paris, v.1830
TANGUY DE WILLIENCOURT
Piano Pleyel, 1842
CD HMM 902504

LUDWIG VAN BEETHOVEN
SONATAS FOR CELLO AND PIANO OP. 5

RAPHAËL PIDOUX
Violoncelle Pietro Guarneri, Venise, 1734
TANGUY DE WILLIENCOURT
Piano Carl Julius Gebuhr, ca. 1855
CD HMM 902410

PROUST, LE CONCERT RETROUVÉ

THÉOTIME LANGLOIS DE SWARTE
Violon Stradivari 'Davidoff'
TANGUY DE WILLIENCOURT
Piano Érard
CD HMM 902508



SELECTIVE DISCOGRAPHY

All titles available in digital format (download and streaming)

SOLEILS COUCHANTS

Œuvres de F. LISZT, G. FAURÉ, C. FRANCK, N. BOULANGER...
Louis-Noël Bestion de Camboulas, *organ*
Eugénie Lefebvre, *soprano*
Étienne Bazola, *baritone*
Adrien La Marca, *alto*
Lucie Berthomier, *harp*
CD HMM 916113



UNE JEUNESSE À PARIS

Mélodies, chansons et airs d'opérettes
F. POULENC, C. DEBUSSY, J. KOSMA, HERVÉ...
Marie Perbost, *soprano*
Joséphine Ambroselli, *piano*
Paco Garcia, *tenor*
Solistes des Frivolités Parisiennes
CD HMM 916112



JE M'ABANDONNE À VOUS

Airs sur des poèmes d'Henriette de Coligny,
Comtesse de la Suze
S. LE CAMUS, M. LAMBERT, M. MARAIS, B. DE BACILLY...
Marc Mauillon, *baritone*
Angélique Mauillon, *harp*
Myriam Rignol, *viola da gamba*
with Céline Scheen, *soprano*
Antonin Rondepierre, *tenor*
Alice Piérot, *violin*
2 CD HMM 902674.75



Je souhaite remercier toutes les équipes d'harmonia mundi et son directeur Christian Girardin pour m'avoir suivi et encouragé dans ce projet.
Merci à Emmanuelle Audouard pour son aide, merci aux équipes du Musée de la musique.
Merci à Alban Moraud, Frédéric Briant, Simon-Pierre Bestion,
Alexandra Evrard et Aude Besnard.
Merci aux églises du Bouclier de Strasbourg et Saint-Jean de Wissembourg,
à leurs organistes Jérôme Mondésert et Daniel Blocher.
Merci à Dominique Thomas et Quentin Blumenroeder.
Merci à toute l'équipe de l'Ensemble Les Surprises pour m'avoir épaulé dans ce projet.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2022

Enregistrement : octobre 2020*, janvier, mai, juin** et septembre 2021, Temple du Bouclier*, Strasbourg,

Auditorium de la Cité de la musique et Musée de la musique, Paris

et Église réformée Saint-Jean**, Wissembourg (France)

Réalisation : Alban Moraud Audio

Direction artistique : Alban Moraud, Simon-Pierre Bestion de Camboulas*

Prise de son : Alban Moraud, Frédéric Brillant*

Montage : Aude Besnard

Mastering : Alexandra Evrard

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Illustration : Gravure sur bois représentant la *Main de la Gloire*, XVIII^e siècle, © Bridgeman Images

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com
philharmoniedeparis.fr