

WOLFGANG AMADEUS MOZART
Sonatas for fortepiano & violin

VOL. 1 / K. 304, 306 & 526

**ISABELLE
FAUST** | **ALEXANDER
MELNIKOV**

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Sonatas for fortepiano & violin vol. 1

Sonata K. 306

D major / *Ré majeur* / D-Dur

- | | | |
|---|------------------------|------|
| 1 | I. Allegro con spirito | 7'12 |
| 2 | II. Andante cantabile | 7'42 |
| 3 | III. Allegretto | 7'09 |

Sonata K. 304

E minor / *mi mineur* / e-Moll

- | | | |
|---|-----------------------|-------|
| 4 | I. Allegro | 10'02 |
| 5 | II. Tempo di minuetto | 7'13 |

Sonata K. 526

A major / *La majeur* / A-Dur

- | | | |
|---|------------------|------|
| 6 | I. Molto allegro | 9'44 |
| 7 | II. Andante | 9'40 |
| 8 | III. Presto | 7'03 |

Isabelle Faust

violin A. Stradivarius "Sleeping Beauty", 1704, kindly loaned by the L-Bank Baden-Württemberg.

Alexander Melnikov

fortepiano by Christoph Kern, Staufen im Breisgau, 2014, after Anton Walter, Vienna, 1795.
A. Melnikov's collection.

C'est une véritable somme que constitue le volume des *Six Sonates Palatines pour piano et violon K. 301-306*, publié à Paris en novembre 1778 alors que Mozart en est parti depuis la fin septembre. Somme qui reflète les expériences accumulées depuis son départ de Salzbourg un an auparavant, tant sur le plan humain que musical – les rencontres et les amitiés nouées étant souvent celles de musiciens. De part et d'autre de la composition, deux événements biographiques de taille se dégagent : la rencontre avec la chanteuse Aloysia Weber, à Mannheim au début de l'année 1778 dont Mozart souhaite alors de tout son cœur qu'elle devienne son épouse, et la mort de sa mère, le 3 juillet 1778, qu'il affronte seul dans Paris et après laquelle rien ne se sera plus jamais pareil.

Sur le plan musical, les découvertes se multiplient. Première étape de ce grand voyage, Augsbourg, qui a donné à Mozart l'occasion d'essayer les *pianoforte* de Stein d'une toute nouvelle facture. Le jeu sur les couleurs des registres et la rapidité à pouvoir refrapper les notes par le système d'échappement rendent l'instrument totalement apte au style concertant. Une palette expérimentale et inspiratrice s'offre donc, vivifiée par d'autres découvertes faites ensuite à Mannheim. Ville célèbre pour la qualité de son orchestre, elle est sous la tutelle du très mélomane prince-électeur palatin, Karl-Theodor von Sulzbach, flûtiste d'excellent niveau, à l'épouse duquel Mozart dédie ses sonates pour clavier et violon – d'où leur intitulé de *Palatines*. À l'affût de nouveauté, après plusieurs années de casernement morose à Salzbourg, il se trouve donc dans un climat des plus stimulants. C'est sous l'impulsion de la lecture de *Sonates* de Joseph Schuster (1748-1812), maître de chapelle de l'électeur de Saxe, qu'il s'attelle à cette composition – ces pièces, dont l'identification n'est toujours pas sûre, l'ayant frappé par leur nouvel emploi du violon qu'il évoque dans sa lettre du 6 octobre 1777 : “J'envoie à ma sœur six duetti a clavicembalo e violino de Schuster. Je les ai déjà joués souvent ici ; ils ne sont pas mal. Si je reste ici, j'en composerai six aussi dans ce goût car ils plaisent beaucoup.”

La tradition d'écriture de la sonate pour piano et violon, à laquelle Mozart a lui-même sacrifié jusque-là, consistait à faire accompagner la partie de clavier par le violon à l'unisson, la tierce ou l'octave. Ce type de pièce était, en général, publié sous l'intitulé de “sonate pour clavier avec accompagnement de violon” quand il n'était pas ajouté “*ad libitum*” précisant que la présence du violon n'avait rien d'indispensable et que la partie de clavier pouvait se suffire à elle-même. Solliciter le violon en tant qu'instrument concertant, le faire accompagner par le clavier ou partager le discours entre les deux instrumentistes et les laisser dialoguer d'égal à égal sont autant de données qui constituent un équilibre musical inusité et suscitent l'enthousiasme de Mozart. Ce n'est donc pas par hasard s'il emploie le terme de “*duetti*” pour parler de cette répartition des rôles transformant subitement la sonate pour clavier et violon en un véritable duo, ouvert sur tout un nouveau champ d'expression. Il est si motivé qu'il en interrompt la lourde et lucrative commande de quatuors et de concertos pour flûte de l'amateur hollandais De Jean – l'autographe raturé de deux sonates montre même qu'il avait préalablement envisagé de les confier à la flûte. Voilà ce qu'il explique à son père dans sa lettre du 14 février : “Pour changer, j'ai composé de temps en temps quelque autre chose par exemple des duetti pour piano et violon... En ce moment, je m'attache tout à fait sérieusement aux duetti, afin de pouvoir les donner à graver.”

En ce qui concerne le cadre formel, il ne renouvelle pas l'organisation à la mode française en deux mouvements – à l'exception de la *Sonate K. 306 en ré majeur* –, configuration très prisée à Mannheim : la succession de deux mouvements rapides ou un mouvement rapide et un menuet évitant de recourir au mouvement lent réputé ennuyeux à l'époque. Pour l'heure, il retient donc la deuxième leçon de Schuster dont les sonates s'équilibrent dans la forme italienne plus dialectique des trois mouvements et il se concentre sur l'émancipation de ce couple instrumental au point de commencer à changer le visage des destinataires avec des partitions de plus en plus exigeantes sur les niveaux techniques requis.

Entamé au printemps 1778, le séjour parisien lui offre à son tour son lot de découvertes avec les *Sonates* de Nicolas-Joseph Hüllmandel, élève de Carl Philipp Emanuel Bach, fortement imprégné de l'expression exacerbée de l'*Empfindsamkeit* / *sensibilité*, tandis qu'il renoue avec celles de Johann Schobert qui l'avaient déjà profondément marqué lors de son premier passage. L'esthétique grave du Silésien, mort à Paris en 1767, n'est probablement pas sans l'aider lui-même à extérioriser celle de la *Sonate en mi mineur K. 304 pour clavier et violon* (et de la *Sonate en la mineur K. 310 pour clavier*). Adaptée au *duetto*, cette expression sombre traverse le premier mouvement avec sa formule en octaves transformée en canon puis en canon rétrograde – écriture d'un sérieux alors inattendu dans cette formation instrumentale – et avec ses différentes figures de rhétorique douloureuses : *ostinati* / *répétitions obsessionnelles*, *catabasis* / *lignes descendantes dépressives*, *aposiopesis* / *figuration des hésitations*, *saltus duriusculus* / *saut dans le grave*. Couleurs d'autant plus tragiques dans le *Tempo di minueto* que ce type de mouvement revêt d'habitude un caractère ludique et joyeux. Ses petits trilles à l'ancienne lui donnent un air suranné dont la lumière momentanée du trio en *mi majeur*, douce berceuse murmurée, ne parvient pas à raviver l'éclat.

La *Sonate en ré majeur K. 306* clôt le cycle dans l'esprit du grand style virtuose et concertant, qui n'est pas sans rappeler les *finale* des *concerti* pour violon de l'année 1775. Dès l'*Allegro con spirito*, le discours est vaillant, propulsé par des gammes et des arpèges qui rappellent humoristiquement les exercices quotidiens des instrumentistes. La galanterie du deuxième thème renoue avec la légèreté gracieuse, annonçant celle de l'imitation des oiseaux avec les petites notes et trilles échangés qui n'en vont pas moins générer un ample développement. L'*Andantino cantabile* intensifie le discours à la manière d'une *aria di amore* chantée “*mezza voce*” par le violon avant l'*Allegretto* plein de surprises et d'un agencement très libre sous ses allures de *Rondo*. Si la filiation du *Minueto* de la *Sonate en mi mineur* avec Schubert relève de l'évidence, c'est ici Beethoven qui semble avoir été attentif à ce final où l'on pressent, une fois encore, le timbre de la future *Ode à la joie* se cristallisant dans un long jeu de trilles.

La *Sonate pour piano et violon K. 526* cataloguée le 25 août 1787 s'inscrit elle aussi dans une période sensible pour Mozart. Son père est mort quelques mois plus tôt, le 28 mai, et il est submergé par la composition de *Don Giovanni* commencée fin juillet. Le caractère pressé des mouvements rapides n'est d'ailleurs pas sans rappeler les tempi alertes d'un *finale d'opera buffa*. Le *moto perpetuo* propulsé par un flot quasi continu de croches et les bonds syncopés du *Presto* tiennent de la fuite en avant qui conduit Don Giovanni aux enfers et ne sont pas sans parentés stylistiques avec son “*Air du champagne*”. La légèreté du deuxième thème du *Molto allegro* pourrait accompagner Zerlina dans sa ronde agreste et gracieuse et l'on croit parfois croiser le masque de Leporello se plaignant de son état de domestique “*e non voglio piu servir*”... L'*Andante* est plein d'ambiguïtés. Affichant la tonalité de *ré* majeur, il ne tarde pas à s'assombrir par le jeu *chiaro-sciuro* / *clair-obscur* cher à Mozart : on glisse presque imperceptiblement dans la tonalité homonyme sombre et inquiète de *ré* mineur, ton de la mort dans *Don Giovanni* et ton du futur *Requiem*. Son deuxième thème très vocal est en *la* mineur en son début, relation, ici encore, totalement imprévisible, de même que les modulations qu'il traverse et qui d'habitude sont réservées au moment du développement. C'est donc anticiper sur cette partie laquelle à son tour creuse l'instabilité tonale et donne à traverser des abîmes insondables. Souvenir des moments intimes et domestiques de musique de chambre en famille – que l'iconographie a fixé en plusieurs fois avec les tableaux de Carmontelle ou Croce –, le médium de la sonate pour clavier et violon permet à lui seul de camper tout un drame qui n'a nul besoin des mots pour être partagé.

FLORENCE BADOL-BERTRAND



As his 'Œuvre première', a seven-year-old child prodigy published two *Sonates pour le clavecin, qui peuvent se jouer avec l'accompagnement du violon* (Sonatas for the harpsichord, which may be performed with the accompaniment of a violin) in Paris in 1764. Owing to the tender age of its composer, a certain 'J. G.¹ Wolfgang Mozart de Salzbourg', the work created a sensation, and the famous Enlightenment figure Baron von Grimm wrote a gallant dedication on the boy's behalf.

When Wolfgang Amadé Mozart returned to Paris fifteen years later, he had grown into a young man and a composer of genius, but the attention of the Parisian public (and of Baron Grimm) had turned to other subjects. And so the Six Violin Sonatas K301-306, which he published in Paris in 1778, are associated with one of the – not exactly few – bitter ironies of his life. They stand as a paradigm for his final visit to the French capital, an unhappy and fruitless episode.

Mozart's renewed preoccupation with the violin sonata genre was due to his encounter with works by the highly respected Dresden composer Joseph Schuster on his journey to Paris. In October 1777 he sent them to his sister from Munich and declared: 'I have often played them here [in Munich]. They are not bad. If I stay here, I will write six myself in the same style, for they are very popular here'. What Mozart liked about Schuster's violin sonatas was not only the considerably expanded spectrum of expression and techniques, but above all the equal status accorded to the two instruments. They are no longer, as in 1763, keyboard sonatas from which the violin accompaniment could perfectly well be omitted. Mozart, apparently at a loss for the appropriate term, calls his set of six works 'Duetti à Clavicembalo e Violino'. The edition printed by the Parisian publisher Sieber a year later is entitled *Six Sonates/ Pour Clavecin Ou Forté Piano/ Avec Accompagnement D'un Violon* (Six sonatas for harpsichord or fortepiano with violin accompaniment). This formulation, which was very common in the late eighteenth century, implies that the keyboard still plays the leading role; in fact, however, Mozart adopts the dialogical interplay between the two instruments with he had become acquainted in Schuster's sonatas. Such even-handed treatment of the instruments – in other words, genuine *Duetti* – was to remain his ideal from then on.

Mozart completed the 'opus' of six violin sonatas on which he had begun work in 1777 a year later, when he composed the last two sonatas in Paris – these were no. 4 in E minor K304 and no. 6 in D major K306, the pieces recorded here. The set was published by Sieber. It is difficult to say what contribution these works made to Mozart's success (or rather, as it turned out, lack of success) in Paris. That Sieber's print was once again called 'Œuvre Premier', Opus One, could be considered an attempt to make the Parisians forget Mozart the child prodigy, who, as mentioned above, had attracted far greater attention with his first work fifteen years earlier. The Sonata in E minor, the only minor-key piece in this *Œuvre Premier*, must have aroused admiration only among connoisseurs in Paris. It is an exceptional work, in no way less audacious than the Piano Sonata in A minor written shortly afterwards. The sonata begins with a tense melody, which both instruments perform at an interval of two octaves. As Mozart's manuscript shows, he himself was initially unaware of the potential of his extraordinarily expressive material: four bars were deleted, and the passage that follows the theme today – the surprising *forte* interjection and the reprise of the theme with accompaniment – was only added later. As is so often the case with movements in the minor, this one is also formally unconventional: the second theme simply develops out of the transition, without providing the contrast of a new figure, and then, instead of a closing group, there follows a terse summary of the material used so far, which finally leads into a canon on the principal theme. The development, which gives the principal theme a new counterpoint, leads to a recapitulation that is initially not recognised as such: the melody is 'jolted' by apparently 'inappropriate', or in any case tonally unstable chords. This procedure is so extraordinary that Mozart writes a coda at the end of the movement, something he does only very rarely, in which the main theme is heard for the last time, almost peacefully. More restrained than this dramatic piece is the second and last movement, Tempo di minuetto, whose subtle main idea (it might almost come from one of the French *Clavecinistes*) is built on a motif of a fourth descending stepwise – first diatonically, then chromatically, like a Baroque 'lamento' bass. It is a cross between a rondo and a minuet, in which the repetitions of the theme are varied, including contrapuntally; there is an idyllic 'trio' in E major, but a grim, blustering conclusion.

Far less unconventional, and certainly easier for the Parisian audience to digest, is the last work in the opus, the Sonata in D major. The Mozart scholar Alfred Einstein called this 'simply a grand concert sonata in which Mozart wishes to forget that he is writing for amateurs: brilliant, sonorous and splendid in the first movement, concertante in the Andante [*sic*] cantabile and the finale, which is related to the violin concertos of 1775, and not only in the presence of an extended cadenza'. To which, nonetheless, one may add that Mozart brings back the 'rushing' main theme of the first movement not at the beginning but at the end of the recapitulation (which begins with the second theme), that Einstein perhaps gives rather short shrift to the great and not at all superficial charm of the slow movement, and that the finale has several noteworthy features: the playful main theme in 2/4 time is twice interrupted by episodes in 6/8, and the 'extended cadenza' towards the end is precisely notated by Mozart – not surprisingly, because both instruments participate in it.

The Violin Sonata in A major K526, written a decade later, was written in the middle of the composition of *Don Giovanni*, but it seems 'radically to lead away from it; even the D minor variation in the D major of the Andante seems to be a different D minor from that of *Don Giovanni*' (Wolfgang Hildesheimer). This, Mozart's last violin sonata, completed on 24 August 1787 (it was followed only, in 1788, by 'Eine kleine Klavier Sonate für Anfänger mit einer Violin', a little keyboard sonata for beginners with a violin, K547), was described by Alfred Einstein as 'at once Bachian and Mozartian, in three contrapuntal parts *and galant*'. This is an apt characterisation; as in the Piano Sonata in D major K576 composed two years later (also the last of its kind in Mozart's output), something strangely spiritual runs through this work. Without ever being truly polyphonic, it seems to be borne along by the flow of Bach's music: each of the three movements begins with a barely differentiated line of quavers, which manifests none of the conciseness of Mozart's themes; the slow movement is distantly reminiscent of the Italian Concerto, which Mozart, who had his own personal copy of Bach's *Clavierübung II*, probably knew well. Of course, over and over again compelling melodic ideas come to the fore – such as an almost effusive F sharp minor melody as the middle section of the finale. There is a special story to the main theme of this movement. It is not by Mozart; he took it – with minor alterations – from the fifth of Carl Friedrich Abel's Keyboard Trios op. 5. Abel had died in London two months earlier, on 20 June 1787; he and his business partner Johann Christian Bach had been close friends of the Mozart family on their trip to London in 1764/65 and Mozart paid homage to both men by adapting a theme of theirs in one of his works. But he composed a new violin line for Abel's keyboard part that is as unpredictable as a Bach contrapunctus and makes us forget the symmetry of Abel's model – as if, in this work, he once again wanted to compose against all the expectations of his time.

WOLFGANG FUHRMANN
Translation: Charles Johnston

1 That is, 'Johannes Gottlieb' (= Amadeus). (Translator's note)



Als sein „Œuvre premiere“ veröffentlichte ein gerade siebenjähriges Wunderkind 1764 in Paris zwei „Sonaten für das Klavier, die von einer Violine begleitet werden können“. Die Publikation machte aufgrund des zarten Alters ihres Autors, eines gewissen „J.G: Wolfgang Mozart de Salzbourg“ Sensation, der berühmte Aufklärer Baron von Grimm schrieb eine galante Vorrede.

Als Wolfgang Amadé Mozart fünfzehn Jahre später noch einmal nach Paris reiste, war er ein junger Mann und ein genialer Komponist geworden; die Aufmerksamkeit des Pariser Publikums (und des Baron Grimm) hatte sich jedoch anderen Themen zugewandt. Und so knüpft sich an die sechs Violinsonaten KV 301–306, die er 1778 in Paris veröffentlichte, eine der nicht gerade wenigen bitteren Ironien seines Lebens. Sie stehen paradigmatisch für seinen letzten Aufenthalt in der französischen Hauptstadt, diese unglückliche und erfolglose Episode.

Dass Mozart sich überhaupt wieder mit der Gattung der Violinsonate beschäftigte, verdankte sich der Begegnung mit Werken des hoch angesehenen Dresdner Komponisten Joseph Schuster auf der Reise nach Paris. Im Oktober 1777 übersandte er sie seiner Schwester aus München und erklärte: „ich habe sie hier [in München] oft gespielt. sie sind nicht übel. wen ich hier bleibe, so werde ich auch 6 machen, auf diesen gusto, dann sie gefallen sehr hier.“ Was Mozart an Schusters Violinsonaten gefiel, war nicht nur das erheblich erweiterte Spektrum an Ausdruck und Techniken, sondern wohl vor allem die Gleichberechtigung der beiden Instrumente. Es handelt sich eben nicht mehr wie 1763 um Klaviersonaten, deren Begleitung durch die Geige auch weggelassen werden konnte. Mozart, offenbar um einen Begriff verlegen, nennt sie „Duetti à Clavicembalo e Violino“. Der Druck bei dem Pariser Verleger Sieber ein Jahr später spricht dann von „Sechs Sonaten für Cembalo oder Klavier mit Begleitung einer Violine“ (Six Sonates/Pour Clavecin Ou Forté Piano/Avec Accompagnement D'un Violon). Mit dieser Formulierung, die im späten 18. Jahrhundert sehr verbreitet ist, wird nahegelegt, dass das Klavier immer noch die Hauptrolle spielt; de facto aber folgt Mozart dem dialogischen Wechselspiel beider Instrumente, wie er sie bei Schuster kennengelernt hatte. Diese Gleichberechtigung der Instrumente – eben: Duetti – bleibt von nun an sein Ideal.

Das „Opus“ von sechs Violinsonaten, an dem Mozart 1777 zu arbeiten begann, vollendete er ein Jahr später mit der Komposition der beiden letzten Sonaten in Paris – es handelt sich um Nr. 4 in e-Moll KV 304 und Nr. 6 in D-Dur KV 306, die hier eingespielten Stücke. Publiziert wurden sie von dem Verleger Sieber. Welchen Beitrag zu Mozarts Pariser Erfolg (der ein halber Misserfolg bleiben sollte) diese Stücke beitrugen, ist schwer zu sagen. Dass Siebers Druck noch einmal als „Œuvre Premier“, als Opus Eins bezeichnet wurde, könnte als der Versuch gelten, das Wunderkind Mozart vergessen zu machen, das 15 Jahre zuvor, wie erwähnt, durch sein Erstlingswerk ungleich größere Aufmerksamkeit erregt hatte. Die e-Moll-Sonate, das einzige Mollstück dieses Œuvre Premier, dürfte in Paris nur bei Kennern Bewunderung erregt haben. Es handelt sich um ein Ausnahmewerk, das der wenig später entstandenen a-Moll-Klaviersonate an Kühnheit um nichts nachsteht. Das Werk beginnt mit einer spannungsreichen Melodie, die beide Instrumente im Abstand von zwei Oktaven vortragen. Wie Mozarts Handschrift zeigt, war er sich über das Potenzial seines außergewöhnlich ausdrucksvollen Materials anfangs selbst noch nicht im Klaren: Vier Takte wurden gestrichen, und die heute auf das Thema folgende Passage – der überraschende Einschub im Forte und die Wiederholung des Themas mit Begleitung – wurde erst nachträglich eingefügt. Wie so oft bei Moll-Sätzen ist dieser zugleich formal unkonventionell: Das Seitenthema entwickelt sich einfach aus der Überleitung heraus, ohne ihr als neue Gestalt zu kontrastieren, und statt einer Schlussgruppe folgt eine gedrängte Zusammenfassung des bisher verwendeten Materials, das schließlich in einen Kanon über das Hauptthema mündet. Die Durchführung, die dem Hauptthema einen neuen Kontrapunkt verleiht, mündet in eine Reprise, die man zunächst gar nicht als solche erkennt: Die Melodie wird von scheinbar „unpassenden“, jedenfalls tonal instabilen Akkorden „erschüttert“. Dieses Verfahren ist so außergewöhnlich, dass Mozart am Ende des Satzes, was er höchst selten tut, eine Coda schreibt, in der das Hauptthema ein letztes Mal, fast friedlich, erklingt. Verhaltener als dieser dramatische Satz ist der zweite und letzte im *Tempo di minuetto*, dessen subtiler Hauptgedanke (er könnte fast von einem der französischen Clavecinisten stammen) über eine stufenweise absteigende Quarte entworfen ist – zunächst diatonisch, dann chromatisch, als „Lamentobass“. Es handelt sich um ein Mittelding aus Rondo und Menuett, bei dem die Themenwiederholungen, auch kontrapunktisch, abgewandelt werden, mit einem idyllischen „Trio“ in E-Dur, aber einem grimmigen, polternden Schluss.

Weit weniger unkonventionell, und für das Pariser Publikum sicher leichter verdaulich, präsentiert sich das letzte Stück des Opus, die D-Dur-Sonate. Der Mozartforscher Alfred Einstein nannte sie „einfach eine große Konzertsonte, in der Mozart vergessen will, daß er für Dilettanten schreibt: glänzend, laut, prächtig im ersten Satz, konzertierend im Andante [*sic*] cantabile und Finale, das an die Violinkonzerte von 1775 anknüpft, nicht bloß durch eine ausgedehnte Kadenz.“ Dem lässt sich allenfalls hinzufügen, dass Mozart im Kopfsatz das „rauschende“ Hauptthema nicht zu Beginn, sondern am Ende der Reprise (die mit dem Seitenthema einsetzt) wiederholt, dass Einstein den großen und gar nicht oberflächlichen Reiz des langsamen Satzes vielleicht doch etwas zu knapp abfertigt, und dass das Finale mehrere merkwürdige Züge aufweist: Das verspielte Hauptthema im Zweivierteltakt wird zweimal durch Episoden im Sechachteltakt unterbrochen, und die „ausgedehnte Kadenz“ gegen Ende ist von Mozart genau ausnotiert – kein Wunder, denn an ihr beteiligen sich beide Instrumente.

Die ein Jahrzehnt später entstandene Violinsonate in A-Dur KV 526 wurde zwar mitten während der Arbeit am *Don Giovanni* komponiert, doch scheint sie „radikal von ihm wegzuführen, selbst die d-Moll-Abwandlung im D-Dur des Andante erscheint uns als ein anderes d-Moll als das des *Don Giovanni*“ (Wolfgang Hildesheimer). Mozarts letzte, am 24. August 1787 vollendete Violinsonate – ihr folgte nur noch 1788 „Eine kleine Clavier Sonate für Anfänger mit einer Violin“ KV 547 – hat Alfred Einstein „bachisch und mozartisch zugleich, dreistimmig kontrapunktisch und galant“ genannt. Diese Charakterisierung trifft zu; ähnlich der zwei Jahre später komponierten Klaviersonate D-Dur KV 576 (auch sie die letzte ihrer Art in Mozarts Werk) durchzieht das Werk etwas sonderbar Vergeistigtes. Ohne jemals wirklich polyphon zu sein, scheint es vom Fluss der Bach'schen Musik getragen: Jeder der drei Sätze beginnt mit einer kaum differenzierten Achtellinie, die nichts von der Prägnanz Mozart'scher Themen mehr aufweist; der langsame Satz erinnert von ferne an das Italienische Concert, das Mozart, der Bachs *Clavierübung II* persönlich besaß, gut gekannt haben dürfte. Freilich kommen auch immer wieder bezwingende melodische Einfälle zur Geltung – etwa eine geradezu überschwängliche fis-Moll-Melodie als Mittelteil des Finales. Mit dem Hauptthema dieses Finales hat es eine besondere Bewandnis. Es stammt nämlich nicht von Mozart; er hat es – mit kleinen Änderungen – aus dem fünften der Klaviertrios op. 5 von Carl Friedrich Abel entnommen. Abel war zwei Monate zuvor, am 20. Juni 1787, in London gestorben; er und sein Geschäftskompagnon Johann Christian Bach waren enge Freunde der Mozarts bei deren Londonreise 1764/65 gewesen und Mozart hat beiden durch die Adaption eines Themas eine Hommage erwiesen. Aber Mozart hat zu Abels Klavierlinie eine neue Violinstimme komponiert, die so unvorhersehbar ist wie ein Bach'scher Kontrapunkt und die Symmetrie der Abel'schen Vorlage vergessen lässt – als ob er in diesem Werk noch einmal gegen alle Erwartungen seiner Zeit ankomponieren wollte.

WOLFGANG FUHRMANN

Isabelle Faust & Alexander Melnikov - Sélection discographique

All titles available in digital format (download and streaming)

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Piano Trios nos. 6 & 7 “Archduke”
*With Alexander Melnikov, fortepiano
& Jean-Guihen Queyras, cello*
CD HMC 902125
The Complete sonatas for piano & violin
3 CD HMC 902025.27



JOHANNES BRAHMS
Violin Sonatas opp. 100 & 108
CD HMC 902219



ERNEST CHAUSSON
**Concert for violin, piano and
string Quartet in D Major, op. 21**
CÉSAR FRANCK
Sonata for piano and violin in A Major, FW8
CD HMC 902254



FRANZ SCHUBERT
**Sonata D. 574, Rondo op. 70
Fantasy D. 934**
CD HMC 901870

The musicians express their gratitude to Andreas Staier for his Mozart expertise.



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Enregistrement : Août 2017, Berlin, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Teldex Studio Berlin

Montage : Thomas Bößl, Sebastian Nattkemper, Teldex Studio Berlin

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

Photos : Isabelle Faust © Felix Broede, Alexander Melnikov © Julien Mignot

Page 1 : Johann Nepomuk della Croce, *Portrait de la famille Mozart*, (détail)

Salzbourg, Mozart-Mus. d. Stift. Mozarteum.

akg-images / Erich Lessing

Maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902360