

MOZART VIOLIN SONATAS

NO 1 IN C MAJOR K6
NO 2 IN D MAJOR K7
NO 4 IN G MAJOR K9
NO 10 IN B FLAT MAJOR K15
NO 14 IN D MAJOR K29
NO 22 IN A MAJOR K305
NO 24 IN F MAJOR K376
NO 29 IN A MAJOR K402

CÉDRIC TIBERGHIE
ALINA IBRAGIMOVA

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 11</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 15</i>

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion



WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

Sonatas for keyboard and violin

Sonata in F major K376 [18'50]

- [1] Allegro [7'04]
- [2] Andante [5'34]
- [3] Rondeau: Allegretto grazioso [6'12]

Sonata in B flat major K15 [9'47]

- [4] Andante maestoso [7'18]
- [5] Allegro grazioso [2'29]

Sonata in A major K402 [10'16]

- [6] Andante, ma un poco adagio [6'37]
- [7] Allegro moderato [3'39]

Sonata in C major K6 [12'35]

- [8] Allegro [3'27]
- [9] Andante [3'38]
- [10] Menuetto I & II [2'11]
- [11] Allegro molto [3'19]

Sonata in D major K29 [6'38]

- [12] Allegro molto [3'01]
- [13] Menuetto [3'37]

Sonata in G major K9 [15'02]

- [14] Allegro spiritoso [5'21]
- [15] Andante [6'14]
- [16] Menuetto I & II [3'27]

Sonata in D major K7 [10'48]

- [17] Allegro molto [4'16]
- [18] Andante [4'17]
- [19] Menuetto I & II [2'15]

Sonata in A major K305 [15'08]

- [20] Allegro di molto [5'49]
- [21] Theme and variations: Andante grazioso [9'19]

ALINA IBRAGIMOVA violin
CÉDRIC TIBERGHIE piano



IT WAS DURING THE EUROPEAN TOUR that took the young Mozart and his family to Brussels, Paris, London and the The Hague in 1763–1766 that Mozart's first compositions appeared in print: *Sonates pour le Clavecin Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon* ('Harpsichord sonatas which may be played with violin accompaniment'). The four sonatas appeared in two volumes, as his Opp 1 and 2, with a dedication to Princess Victoire, the younger daughter of Louis XV. Mozart had just celebrated his eighth birthday, but he had composed some of the music contained in the sonatas at an even earlier age: several of their movements originated as solo piano pieces which Mozart wrote into the musical notebook that had been presented to his elder sister, 'Nannerl', by their father in 1759.

In the first work of the group, the **Sonata in C major, K6**, unusually cast in four movements, only the concluding Allegro was new. Of the remaining movements, the earliest is the second in the pair of minuets, which was entered in Nannerl's notebook on 1 July 1762, when Mozart was just six years old. The piece was actually a free transcription of a movement from an orchestral serenade by Leopold Mozart. The first minuet, together with the Andante and the opening Allegro were probably contributed to the notebook in October 1763, while the Mozarts were in Brussels. Mozart added violin accompaniments to all three movements, and also fleshed out the piano part of the Allegro's first subject with some strategically placed chords. Both the Allegro and the Andante have a left-hand part in 'Alberti' bass virtually throughout, but the newly composed finale is more imaginatively laid out, with a syncopated second subject, and a development section set largely in the minor.

The opening Allegro of the **Sonata in D major, K7**, is in Mozart's brilliant manner associated with this key, and only the latter half of the brief development section, where the music turns to the minor, momentarily stems the

energetic flow. The pulsating inner-voiced accompaniment of the central Andante, together with its long-spun melody and its overlapping harmonies, lends the music a precocious air of sensuousness. This was presumably the piece to which Leopold Mozart referred when he told his Salzburg landlady, Maria Theresia Hagenauer, in a letter of 1 February 1764 that the sonatas contained an Andante 'of a quite special *goût*'. More conventional is the concluding pair of minuets, of which the second is in the minor. Mozart entered the first minuet into Nannerl's notebook as a self-standing piece shortly before he (or his father?) added the violin part for its role in the sonata.

The **Sonata in G major, K9**, begins with a piece on an ambitious scale for a composer of such tender age. The latter half of its opening subject is made up of an expansive, chromatically rising sequence of mounting tension, and the central development section unfolds for the greater part in the minor. The opening subject of the slow movement is given out in caressing thirds, while the second subject consists largely of a series of ascending scales. Given the modest scope of the exposition—a mere two-dozen bars—the central development section is surprisingly broad. Here, Mozart explores both the main subject's rhythm and its melodic shape, bringing its parallel thirds into play. The first in the pair of minuets that concludes the sonata features an intermittent figure in flowing triplets. The triplets spill over into the second minuet, in the minor, which is written in triplet motion throughout.

In April 1764 the Mozarts travelled on from Paris to London, and it was there that Wolfgang's Op 3 appeared: a set of six sonatas (K10–15) for harpsichord with an accompaniment for either violin or flute (though the accompanying part was not strictly speaking practicable on the latter instrument). A second edition issued shortly afterwards contained an optional part for cello, so that the pieces could be performed as piano trios. The **Sonata in**



B flat major, K15, which ends the series, is cast in only two movements, though both are on a comparatively large scale. In the opening *Andante* the violin for the first time achieves a measure of independence, not only adding significant thematic material to the majestic dotted rhythm of the main subject, but also filling out the long-sustained keyboard chords with an expressive line. In the graceful second movement, too, the violin echoes the keyboard part in imitation, lending the music an interest it would not have without the presence of the stringed instrument.

The six sonatas K26–31 were composed in The Hague, in February 1766. Again, they are mainly two-movement pieces (the exception is the first sonata), with the opening movement generally in a slower tempo than the finale. The **Sonata in D major, K29**, is alone in ending with a minuet and trio, with the latter again being in the minor. The opening *Allegro* is a piece that seems to be over in a flash—not only in view of its speed, but also on account of a truncated recapitulation which sees the initial stage of the main subject omitted altogether.

More than ten years elapsed before Mozart again turned to composing music for keyboard and violin. When he did so, both he and the genre had undergone significant changes. In September 1777 Mozart and his mother set off on a prolonged journey that was to take them to Munich, Mannheim and Paris, and it was in the first of these cities that Mozart came across the recent violin sonatas of the successful opera composer Joseph Schuster. He thought highly enough of them to send them on to the remaining members of his family, so that, as he said, they could ‘enjoy themselves together’.

As things turned out, Mozart didn’t begin writing his own set of violin sonatas, K301–306, until early in the following year, by which time he had already been in Mannheim for some two months, and he did not complete the set until the spring of 1778, when he reached Paris. (An additional

sonata composed in Mannheim, K296, was not included in the published collection.) The most memorable work in the series is no doubt the melancholy E minor Sonata, K304, but the most popular is the sonata that follows it. This unpretentious and genial **Sonata in A major, K305**, seems to have been Beethoven’s favourite among them, and the lively ♩ rhythm of its *Allegro di molto* is mirrored in the opening movement of Beethoven’s own A major sonata, Op 12 No 2; while the theme of Mozart’s variation second movement would appear to have rubbed off on the middle movement—again a set of variations in A major—of the first work in Beethoven’s set. And as in Mozart’s opening movement, the second subject of Beethoven’s Op 12 No 2 sets out as an unaccompanied melody for the pianist’s right hand. Mozart’s melodic line here consists largely of a chain of descending thirds, arranged in arpeggios of four notes each. Since the prevailing beat consists of three-note divisions, the placing of the top note of the arpeggio—the apex of the phrase—constantly shifts in relation to the bar-line, creating an intriguing cross-rhythm of its own. At the start of the development section Mozart further amuses himself by taking the main theme, plunging it unceremoniously into the minor, and having it played upside-down.

The theme of the second movement contains in microcosm all the rhythmic ideas that will recur in the variations that follow. The rushing four-note scales of its first half anticipate the figuration of the first variation, for the piano alone, while the dotted rhythm of its second half makes a return in variation 2. Perhaps because the theme itself is in a relaxed tempo (the marking is *Andante grazioso*) Mozart does not provide an *Adagio* among the variations, as he habitually did. Instead, the second half of the fourth variation is expressively enhanced—first, with a tinge of minor harmony, and then through the insertion of a yearning slow piano cadenza. The following variation is in



the minor, all whisperings and scurrying footsteps; while in the final variation the theme undergoes a rhythmic transformation, into a brilliant waltz.

In July 1781, just a few months after he settled permanently in Vienna, Mozart told his sister that he was about to publish four sonatas. Only two of them, he said, were new; the other pair (K296 and K378) had been written some years earlier. In the end, Mozart added two further works to form a series of six sonatas which were the first of his compositions to be issued by the Viennese firm of Artaria & Co. Their publication was announced in a newspaper ‘advisement’ in December 1781, as ‘6 Sonatas for piano with the accompaniment of a violin by the sufficiently well known and famous Herr Wolfgang Amadee Mozart, Op 2’. The four new works in the series were K376, K377, K379 and K380, and the complete collection appeared with a dedication to Josepha von Auernhammer. She was Mozart’s pupil, and it was for her that he composed his sonata for two pianos K448. She appears to have fallen in love with her teacher, but the attraction was not mutual: ‘After I’ve dined I go nearly every day to Herr von Auernhammer’s’, Mozart told his father in June 1781. ‘The daughter is a fright!—plays delightfully, though; only she lacks a truly fine, singing taste in cantabile: she plucks at everything.’

Of the pieces Mozart inscribed to Josepha von Auernhammer the **Sonata in F major, K376**, is in many ways the least flamboyant. Certainly, its first movement lacks the virtuoso brilliance of its successor in the same key, K377, and its central development section, in particular, is as relaxed as could be imagined. Mozart was always keen to seek out ways of dissolving the tacitly accepted borderlines between the successive stages of the sonata-form opening movement, and there were occasions—among them the ‘Hunt’ string quartet, K458, and the B flat major piano trio, K502—when he conspicuously failed to include a stable contrasting second subject in the movement’s opening

half, only to place such a theme at the start of the central development section instead. The second-subject stage of the F major sonata, K376, actually does contain two new melodic ideas, but Mozart nevertheless chooses to begin the development with yet another theme, and one that is calmer and more stable than anything that had been contained in the exposition. When the violin takes over the new melody from the piano and presents it in the home key of F major, the sense of relaxation in what is traditionally the most unsettled portion of the movement is further increased.

In contrast to the first movement’s thematic extravagance, the slow movement is based on a single theme, unfolding in leisurely fashion. As presented during the exposition’s second stage, the theme is heard beneath a long-sustained trill on the piano, before the trill is taken over by the violin in the form of a single held note, as though to leave the music hanging in suspension. In place of a central development section, Mozart simply writes a four-bar transition to the reprise of the theme in its original form; and since the same subject has already dominated proceedings for so long, its appearance in the reprise is restricted to a single statement, before a miniature coda brings the piece to a gentle close.

If the theme of the rondo finale, with its symmetrical shape and its simple harmony, has an air of naivety about it, the piece is one of considerable charm, and a dramatic gesture consisting of forceful cadences and rushing scales does not seriously disturb its elegant surface. At the end, Mozart is content to allow the music to fade away with a simple reminiscence of the rondo theme’s final two bars.

In 1782, Mozart undertook a thorough study of the music of Bach and Handel—thanks in no small part to the director of the Viennese court library, Baron Gottfried van Swieten, who was an enlightened admirer of those two neglected baroque masters. The immediate fruit of Mozart’s study was a series of contrapuntal pieces in which he sought



to satisfy not only his own new enthusiasm, but also that of his wife, Constanze, who rapidly became enamoured of fugues. Like several of the pieces Mozart composed at this time, the **Sonata in A major, K402**, consisting of an Andante followed by a fugue in the tonic minor, remained unfinished. The design of its pair of movements is similar to that of the opening half of the G major sonata, K379, which Mozart had written the previous year: a sonata-form slow movement (the main subject in K402 shares its repeated-note rhythm with the famous minuet in the first-

act finale of *Don Giovanni*) which breaks off at the point where the recapitulation would have been expected, followed by a quick movement in the minor. In the sonata K402 the latter takes the form of a Handelian fugue on a chromatic subject initially given out by the violin on its own. The piece was completed by Maximilian Stadler, who helped Constanze by performing a similar service for several of Mozart's fragmentary works following his death.

MISHA DONAT © 2016

Also available

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Violin Sonatas K301, 304, 379 & 481

ALINA IBRAGIMOVA violin

CÉDRIC TIBERGHIE piano

CDA68091

'It would be hard to imagine more persuasive performances than we have here from the ever-rewarding Tiberghien-Ibragimova duo ... [they] form a close, creative partnership, abetted by a perfect recorded balance ... [I] hope that these delightful, inventive performances presage a complete series of Mozart's mature violin sonatas, with or without a smattering of childhood works' (*Gramophone*) 'Captivating subtlety ... it is difficult to imagine them better played' (*BBC Music Magazine*)

MOZART
VIOLIN
SONATAS

NO 5 IN B FLAT MAJOR K10
NO 9 IN C MAJOR K14
NO 15 IN F MAJOR K30
NO 18 IN G MAJOR K301
NO 21 IN E MINOR K304
NO 27 IN G MAJOR K379
NO 33 IN E FLAT MAJOR K481

CÉDRIC TIBERGHIE
ALINA IBRAGIMOVA

hyperion

ALINA *Ibragimova*



© Sussie Ahlburg

Born in Russia in 1985 Alina Ibragimova studied at the Moscow Gnesin School before moving with her family to the UK where she studied at the Yehudi Menuhin School and Royal College of Music. She was also a member of the Kronberg Academy Masters programme. Alina's teachers have included Natasha Boyarsky, Gordan Nikolitch and Christian Tetzlaff.

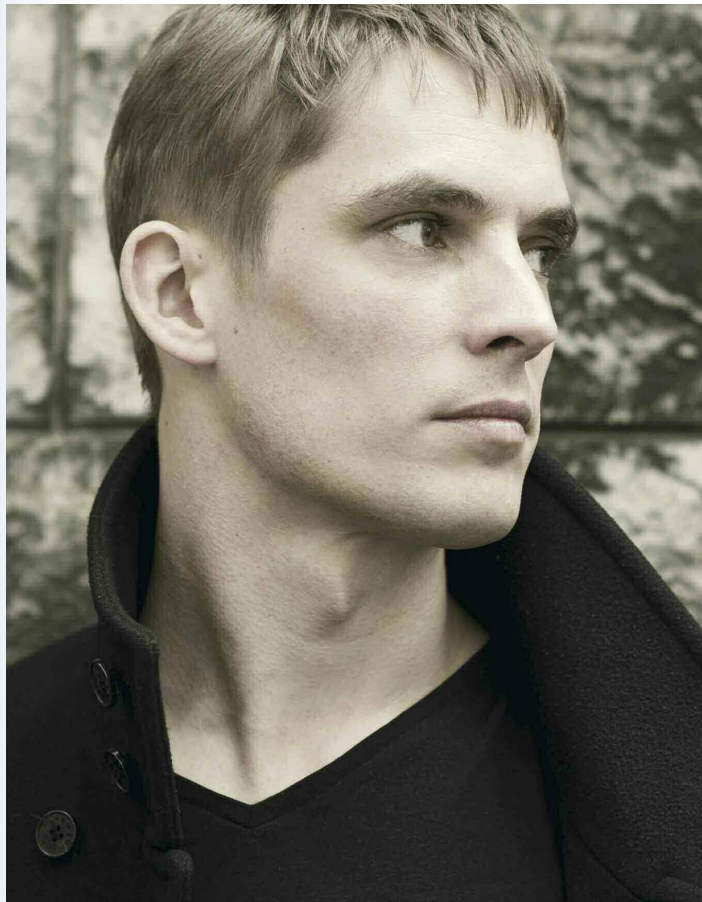
Alina has performed on both modern and period instruments with orchestras including the London Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Seattle Symphony, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Stuttgart Radio Symphony, Netherlands Radio Philharmonic, Finnish Radio Symphony, Orchestra of the Age of Enlightenment, and all the BBC orchestras. Conductors with whom Alina has worked include Valery Gergiev, Sir John Eliot Gardiner, Sir Mark Elder, Paavo Järvi, Richard Hickox, Osmo Vänskä, Yannick Nézet-Séguin, Tugan Sokhiev, Edward Gardner and Gianandrea Noseda. As soloist-director Alina has toured with the Kremerata Baltica, Britten Sinfonia, Academy of Ancient Music, and the Australian Chamber Orchestra.

With regular recital partner Cédric Tiberghien and in solo and chamber music Alina has appeared at venues including Wigmore Hall, Concertgebouw, Mozarteum, Musikverein, Carnegie Hall, Palais des Beaux-Arts, Vancouver Recital Series, and at festivals including Salzburg, Verbier, MDR Musiksommer, Manchester International, Lockenhaus and Aldeburgh. She has been the recipient of awards including the Royal Philharmonic Society Young Artist Award 2010, Borletti-Buitoni Trust and a Classical BRIT, and was a member of the BBC New Generation Artists Scheme from 2005 to 2007. Alina was awarded an MBE in the 2016 New Year's Honours list.

Alina performs on a Anselmo Bellosio violin of c1775 kindly provided by Georg von Opel.



CÉDRIC *Tiberghien*



© Jean-Baptiste Millot

Cédric Tiberghien's flourishing international career sees him performing across five continents in some of the world's most prestigious halls, including Carnegie Hall in New York, the Kennedy Center in Washington, the Royal Albert Hall, Queen Elizabeth Hall, Wigmore Hall and Barbican in London, the Salle Pleyel and the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, Berlin's Bechstein Hall, Salzburg's Mozarteum, the Sydney Opera and Tokyo's Bunka Kaikan and Asahi Halls.

Over the years, Cédric Tiberghien has established a strong reputation with a recital repertoire focusing on the music of Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann, Brahms, Debussy, Ravel, Szymanowski and Berg. He has also included the music of Béla Bartók in his recital programmes, leading to a major recording project.

Cédric Tiberghien studied at the Paris Conservatoire with Frédéric Aguessy and Gérard Frémy and was awarded the Premier Prix in 1992, aged just seventeen. He was then a prize winner at several major international piano competitions (Bremen, Dublin, Tel Aviv, Geneva, Milan), culminating with the First Prize at the prestigious Long-Thibaud Competition in Paris in 1998, alongside five special awards, including the Audience Award and the Orchestra Award. This propelled his international career, leading to over 150 engagements worldwide, including seven visits to Japan and appearances throughout Europe.

With over sixty concertos in his repertoire, Cédric Tiberghien has appeared with some of the world's finest orchestras and conductors. He is also a dedicated chamber musician, with regular partners including violinist Alina Ibragimova, soprano Sophie Karthäuser, baritone Stéphane Degout, violist Antoine Tamestit and cellist Pieter Wispelwey. His passion for chamber music is reflected in a number of recordings with Alina Ibragimova, including Ravel, Schubert and Szymanowski. For Hyperion he has also recorded piano concertos by Dubois, solo piano music by Szymanowski, including *Masques*, *Métopes* and two sets of *Études*, and has undertaken a survey of Bartók's piano music encompassing three albums.





To the memory of Matt Fretton

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 29–31 January 2015

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS maintained by PHILIP KENNEDY

Booklet Editor TIM PARRY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVI

All Hyperion recordings may be purchased over the internet at

www.hyperion-records.co.uk

where you will also find an up-to-date catalogue listing and much additional information

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE



C'EST AU COURS D'UNE TOURNÉE EUROPÉENNE qui mena le jeune Mozart et sa famille à Bruxelles, Paris, Londres et La Haye en 1763–1766 que les premières compositions de Mozart parurent sous forme imprimée : *Sonates pour le Clavecin Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon*. Les quatre sonates furent publiées en deux volumes, sous les op.1 et 2, avec une dédicace à la princesse Victoire, fille cadette de Louis XV. Mozart venait de célébrer son huitième anniversaire, mais une partie de la musique contenue dans ces sonates avait été écrite alors qu'il était encore plus jeune : plusieurs mouvements avaient vu le jour comme pièces pour piano seul que Mozart écrivit dans le carnet de musique que leur père avait présenté à sa sœur aînée, « Nannerl », en 1759.

Dans la première œuvre du groupe, la **Sonate en ut majeur, K 6** (écrite de manière inhabituelle en quatre mouvements), seul l'Allegro final était nouveau. Pour les autres mouvements, le plus ancien est le second des deux menuets, ajouté au carnet de musique de Nannerl le 1^{er} juillet 1762, lorsque Mozart n'avait que six ans. Ce morceau était en fait une transcription libre d'un mouvement d'une sérénade pour orchestre de Leopold Mozart. Le premier menuet, ainsi que l'Andante et l'Allegro initial furent sans doute ajoutés au carnet de musique en octobre 1763, quand les Mozart étaient à Bruxelles. Mozart ajouta des accompagnements de violon aux trois mouvements et étaya aussi la partie de piano du premier sujet de l'Allegro avec quelques accords placés de manière stratégique. L'Allegro et l'Andante ont tous deux une partie de main gauche en basse d'« Alberti » presque du début à la fin, mais le finale nouvellement composé est conçu avec davantage d'imagination, avec un second sujet syncopé et un développement largement en mode mineur.

L'Allegro initial de la **Sonate en ré majeur, K 7**, s'inscrit dans la manière brillante que Mozart associait à cette

tonalité, le flux dynamique n'étant que momentanément endigué dans la seconde moitié du court développement, où la musique passe en mineur. L'accompagnement vibrant aux voix intérieures de l'Andante central, ainsi que sa mélodie qui se déploie lentement et ses harmonies qui se chevauchent, prêtent à la musique un air précoce de volupté. Il s'agit sans doute du morceau auquel se référa Leopold Mozart lorsqu'il dit à sa propriétaire, Maria Theresia Hagenauer, dans une lettre du 1^{er} février 1764, que les sonates contenaient un Andante « d'un goût tout à fait spécial ». Les deux derniers menuets, dont le second est en mineur, sont plus conventionnels. Mozart ajouta le premier menuet dans le carnet de musique de Nannerl comme une pièce autonome peu avant que lui-même (ou son père ?) lui adjoigne la partie de violon pour son rôle dans la sonate.

La **Sonate en sol majeur, K 9**, commence par une pièce d'une ampleur ambitieuse pour un compositeur dans l'âge tendre. La seconde moitié de son sujet initial se compose d'une séquence étendue à la tension croissante et qui monte chromatiquement ; le développement central se déroule en majeure partie dans le mode mineur. Le premier sujet du mouvement lent est exposé en tierces caressantes, tandis que le second consiste largement en une série de gammes ascendantes. Par rapport aux dimensions modestes de l'exposition—juste deux douzaines de mesures—le développement central est d'une longueur étonnante. Mozart y explore à la fois le rythme du sujet principal et sa forme mélodique, faisant entrer en jeu ses tierces parallèles. Le premier des deux menuets qui conclut la sonate présente une figure intermittente en triolets fluides. Les triolets s'étendent au second menuet, en mineur, qui est écrit en triolets du début à la fin.

En avril 1764, les Mozart se rendirent de Paris à Londres, où parut l'op.3 de Wolfgang : un recueil de six sonates (K 10–15) pour clavecin avec un accompagnement de

violon ou de flûte (mais la partie d'accompagnement n'était pas réalisable à proprement parler sur cette dernière). Une seconde édition publiée peu après contenait une partie optionnelle pour violoncelle, si bien que les morceaux pouvaient être joués comme des trios avec piano. La **Sonate en si bémol majeur, K 15**, qui termine la série, est en deux mouvements seulement, mais tous deux se situent à une échelle relativement importante. Dans l'Andante initial, le violon prend pour la première fois une certaine indépendance, ajoutant non seulement un matériel thématique important au rythme pointé majestueux du sujet principal, mais remplissant en outre d'une ligne expressive les accords longtemps tenus du piano. Dans l'élégant second mouvement, le violon reprend aussi la partie de clavier en imitation, ce qui prête à la musique un intérêt qu'elle n'aurait pas eu sans la présence de l'instrument à cordes.

Les six sonates K 26–31 furent composées à La Haye, en février 1766. Une fois encore, elles sont toutes, à l'exception de la première, en deux mouvements, avec le mouvement initial généralement à un tempo plus lent que le finale. La **Sonate en ré majeur, K 29**, est la seule à se terminer par un menuet et trio, ce dernier étant à nouveau dans le mode mineur. L'Allegro initial semble être terminé en un clin d'œil—non seulement à cause de son tempo rapide, mais aussi en raison d'une réexposition tronquée où la première phase du sujet principal est omise.

Plus de dix ans s'écoulèrent avant que Mozart revienne à la composition de musique pour clavier et violon. Lorsque ce fut le cas, lui-même et le genre avaient subi des changements importants. En septembre 1777, Mozart partit avec sa mère faire un long voyage qui les conduisit à Munich, Mannheim et Paris, et c'est dans la première de ces villes que Mozart découvrit les récentes sonates pour violon et piano du compositeur d'opéras à succès Joseph Schuster. Il les jugea assez bonnes pour les envoyer aux

autres membres de sa famille afin que, comme il le dit lui-même, ils puissent « s'amuser ensemble ».

En fin de compte, Mozart ne commença à écrire son recueil de sonates pour violon et piano, K 301–306, qu'au début de l'année suivante, époque à laquelle il avait déjà passé environ deux mois à Mannheim, et il ne termina ce recueil qu'au printemps 1778, lorsqu'il arriva à Paris (une autre sonate composée à Mannheim, K 296, ne figura pas dans le recueil publié). L'œuvre la plus inoubliable de la série est sans doute la Sonate en mi mineur, K 304, à la mélancolie lancinante, mais la plus populaire est celle qui la suit. Cette **Sonate en la majeur, K 305**, douce et sans prétention, semble avoir été la préférée de Beethoven, et le rythme entraînant de son Allegro di molto se reflète dans le mouvement initial de la propre sonate en la majeur, op. 12 n° 2, de Beethoven, alors que le thème du deuxième mouvement en forme de variations de Mozart semble avoir déteint sur le mouvement central—à nouveau des variations en la majeur—de la première œuvre du recueil de Beethoven. Et comme dans le premier mouvement de Mozart, le second sujet de l'op. 12 n° 2 de Beethoven commence comme une mélodie sans accompagnement confiée à la main droite du pianiste. La ligne mélodique de Mozart se compose ici largement d'une chaîne de tierces descendantes, arrangées en arpèges de quatre notes chacun. Comme la pulsation dominante consiste en divisions de trois notes, la position de la note la plus haute de l'arpège—le sommet de la phrase—se déplace constamment par rapport à la barre de mesure, créant une curieuse superposition rythmique qui lui est propre. Au début du développement, Mozart se distrait encore davantage en prenant le thème principal, en le plongeant sans cérémonie dans le mode mineur et en le faisant jouer à l'envers.

Le thème du deuxième mouvement contient en microcosme toutes les idées rythmiques qui reviendront dans les variations suivantes. Les gammes très rapides de



WOLFGANG AMADEUS MOZART

quatre notes de la première moitié préfigurent la figuration de la première variation, pour piano seul, alors que le rythme pointé de la seconde moitié fait son retour dans la deuxième variation. C'est peut-être parce que le thème lui-même est dans un tempo détendu (l'indication est *Andante grazioso*) que Mozart n'inclut pas d'*Adagio* dans les variations, comme il le faisait habituellement. Pour

compenser, la seconde moitié de la quatrième variation est enrichie d'une manière expressive—tout d'abord, avec une nuance d'harmonie mineure et ensuite par l'insertion d'une cadence lente et pleine de tendresse du piano. La variation suivante est en mineur, toute en murmures et en pas précipités ; alors que dans la variation finale le thème subit une transformation rythmique qui en fait une valse brillante.

En juillet 1781, juste quelques mois après son installation définitive à Vienne, Mozart dit à sa sœur qu'il était sur le point de publier quatre sonates. Seules deux d'entre elles, dit-il, étaient nouvelles ; il avait écrit les deux autres (K 296 et K 378) quelques années auparavant. En fin de compte, Mozart ajouta deux autres œuvres pour former une série de six sonates qui furent ses premières compositions publiées par la firme viennoise d'Artaria & Co. Leur publication fut annoncée dans un journal en décembre 1781, comme « 6 Sonates pour piano avec accompagnement de violon du suffisamment connu et célèbre Herr Wolfgang Amadee Mozart, op.2 ». Les quatre nouvelles œuvres de la série étaient les K 376, K 377, K 379 et K 380, et le recueil complet parut avec une dédicace à Josepha von Auernhammer. C'était une élève de Mozart et c'est pour elle qu'il composa sa Sonate pour deux pianos, K 448. Elle semble être tombée amoureuse de son professeur, mais l'attirance n'était pas réciproque : « Après le dîner, je vais presque tous les jours chez Herr von Auernhammer », dit Mozart à son père en juin 1781. « La fille est à faire peur !—mais joue de façon charmante ; il lui manque seulement un goût vraiment bon et chantant en matière de cantabile : elle pince tout. »

Des pièces que Mozart dédia à Josepha von Auernhammer, la **Sonate en fa majeur, K 376**, est à maints égards la moins flamboyante. Assurément, son premier mouvement ne possède pas l'éclat virtuose de son homologue suivant dans la même tonalité, le K 377, et son



développement central, en particulier, est aussi détendu qu'on pourrait l'imaginer. Mozart tenait toujours à chercher comment faire disparaître les limites tacitement acceptées entre les phases successives du mouvement initial de forme sonate, et il y eut des occasions—notamment dans le Quatuor à cordes « La Chasse », K 458, et dans le Trio avec piano en si bémol majeur, K 502—où il omit ostensiblement d'inclure un second sujet contrasté stable dans la première moitié du mouvement, pour mettre à la place un tel thème au début du développement central. La phase second sujet de la Sonate en fa majeur, K 376, contient en fait deux nouvelles idées mélodiques, mais Mozart choisit néanmoins de commencer le développement par encore un autre thème, plus calme et plus stable que tout ce qui figure dans l'exposition. Lorsque le violon reprend la nouvelle mélodie du piano et la présente dans la tonalité d'origine de fa majeur, l'impression de détente dans ce qui est traditionnellement la part la plus instable du mouvement s'en trouve encore accrue.

Par contraste avec l'extravagance thématique du premier mouvement, le mouvement lent repose sur un seul thème, qui se déroule tranquillement. Tel qu'il est présenté au cours de la seconde phase de l'exposition, ce thème apparaît sous un trille longtemps soutenu du piano, avant que le trille soit repris par le violon sous la forme d'une seule note tenue, comme s'il laissait la musique en suspension. À la place d'un développement central, Mozart écrit simplement une transition de quatre mesures à la reprise du thème sous sa forme d'origine ; et comme le même sujet domine déjà les opérations depuis si longtemps, son apparition dans la reprise se limite à une seule exposition, avant qu'une coda miniature mène le morceau à une douce conclusion.

Si le thème du rondo finale, avec sa forme symétrique et son harmonie simple, a un air naïf, ce morceau possède

un charme considérable, et un geste dramatique formé de cadences énergiques et de gammes très rapides ne perturbe pas sérieusement son élégante surface. À la fin, Mozart se contente de permettre à la musique de s'évanouir avec une simple réminiscence des deux dernières mesures du thème du rondo.

En 1782, Mozart entreprit une étude approfondie de la musique de Bach et de Haendel—en assez bonne part grâce au directeur de la bibliothèque de la cour de Vienne, le baron Gottfried van Swieten, qui était un admirateur éclairé de ces deux maîtres négligés de la musique baroque. Le fruit immédiat de l'étude de Mozart fut une série de pièces contrapuntiques dans lesquelles il chercha non seulement à satisfaire son propre nouvel enthousiasme, mais également celui de sa femme, Constanze, qui s'éprit vite des fugues. Comme plusieurs pièces de Mozart écrites à cette époque, la **Sonate en la majeur, K 402**, composée d'un Andante suivi d'une fugue à la tonique mineure, resta inachevée. La conception de ses deux mouvements est analogue à celle de la première moitié de la Sonate en sol majeur, K 379, que Mozart avait écrite l'année précédente : un mouvement lent en forme sonate (le sujet principal du K 402 partage son rythme en notes répétées avec le célèbre menuet du finale du premier acte de *Don Giovanni*) qui s'interrompt au moment où l'on aurait attendu l'arrivée de la réexposition, suivi d'un bref mouvement en mineur. Dans la sonate K 402, le mouvement rapide prend la forme d'une fugue haendelienne sur un sujet chromatique exposé au départ par le violon seul. Ce morceau fut achevé par Maximilian Stadler, qui aida Constanze en lui rendant le même service pour plusieurs œuvres fragmentaires de Mozart après la mort de ce dernier.

MISHA DONAT © 2016
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



WÄHREND DER EUROPAREISE, die den jungen Mozart und seine Familie in den Jahren 1763 bis 1766 nach Brüssel, Paris, London und Den Haag führte, erschienen erstmals Werke von ihm im Druck: *Sonates pour le Clavecin Qui peuvent se jouer avec l'Accompagnement de Violon* („Sonaten für Cembalo, die mit Begleitung der Violine gespielt werden können“). Die vier Sonaten erschienen in zwei Bänden als seine Opera 1 und 2 und waren Prinzessin Victoire gewidmet, der jüngeren Tochter Ludwigs XV. Mozart hatte gerade seinen achten Geburtstag gefeiert, doch Teile der Sonaten hatte er bereits komponiert, als er noch jünger war: Einige Sätze waren ursprünglich Klavierstücke, die er in ein Notenheft eingetragen hatte, das Vater Mozart 1759 seiner älteren Schwester Nannerl geschenkt hatte.

Im ersten Werk der Sammlung, der **Sonate C-Dur, KV 6**—ungewöhnlicherweise viersätzig—ist lediglich das Schluss-Allegro neu komponiert. Der früheste der übrigen Sätze ist das zweite der beiden Menuette: Am 1. Juli 1762 wurde es in Nannerls Notenheft eingetragen; Mozart war gerade sechs Jahre alt. Das Stück war eigentlich die freie Transkription eines Satzes aus einer Orchesterserenade von Leopold Mozart. Das erste Menuett, das Andante und der Allegro-Kopfsatz wurden vermutlich im Oktober 1763 zum Notenheft beige-steuert, als Familie Mozart sich in Brüssel aufhielt. Allen drei Sätzen fügte Mozart eine begleitende Geigenstimme hinzu und reicherte überdies die Klavierstimme im ersten Thema des Allegro mit einigen geschickt platzierten Akkorden an. Die Linke-Hand-Partien im Allegro wie im Andante sind fast durchweg als Alberti-Bässe gehalten. Das neu komponierte Finale dagegen ist mit seinem synkopischen zweiten Thema und der über weite Strecken in Moll komponierten Durchführung etwas origineller angelegt.

Das Allegro, das die **Sonate D-Dur, KV 7** eröffnet, ist in jenem brillanten Stil komponiert, der sich bei Mozart mit

dieser Tonart verbindet; lediglich die zweite Hälfte der kurzen Durchführung, in Moll gehalten, vermag das energische Vorwärtsdrängen etwas zu bremsen. Die aus den Mittelstimmen heraus pulsierende Begleitung des zentralen Andante gibt zusammen mit der weitgezogenen Melodie und ineinanderfließenden Harmonien der Musik eine frühreife Sinnlichkeit. Leopold Mozart spielte wohl auf diesen Satz an, als er seiner Salzburger Vermieterin Maria Theresia Hagenauer am 1. Februar 1764 schrieb: „Ein Andante ist dabey von einem ganz besonderen *goût*.“ Von konventionellerer Art sind die beiden Menuette, mit denen die Sonate schließt; das zweite steht in Moll. Das erste Menuett trug Mozart in Nannerls Notenheft als selbständiges Stück ein, kurz bevor er (oder sein Vater?) die Geigenstimme hinzufügte, um es in der Sonate zu verwenden.

Die **Sonate G-Dur, KV 9** beginnt mit einem Stück, das von beträchtlichen Ehrgeiz für einen so jungen Komponisten zeugt. Die zweite Hälfte des Anfangsthemas besteht aus einer ausgedehnten chromatischen Sequenz von zunehmender Spannung, und die zentrale Durchführung entfaltet sich zum größeren Teil in Moll. Das erste Thema des langsamen Satzes erscheint zunächst in zärtlichen Terzparallelen, während das zweite größtenteils aus ansteigenden Tonleitern besteht. Gemessen an der knappen Exposition—die gerade einmal 24 Takte hat—erreicht die Durchführung überraschende Ausdehnung. Hier verarbeitet Mozart sowohl den Rhythmus des Hauptthemas als auch dessen Melodik, wobei er die Terzparallelen ins Spiel bringt. Das erste der beiden Menuette, die die Sonate beschließen, enthält eine Figur in fließenden Triolen. Sie führen weiter ins zweite, in Moll gehaltene Menuett, das ganz in Triolenbewegung komponiert ist.

Im April 1764 reiste die Familie Mozart von Paris nach London, wo Wolfgang Opus 3 erscheinen sollte: eine Sammlung aus sechs Sonaten (KV 10–15) für Cembalo

mit Begleitung von Violine oder Flöte; allerdings war mit letzterer die Begleitstimme nicht notengetreu spielbar. Eine zweite, kurz darauf erschienene Ausgabe enthielt eine Cellostimme *ad libitum*, sodass die Stücke auch als Klaviertrios aufgeführt werden konnten. Die **Sonate B-Dur, KV 15**, die am Ende der Sammlung steht, hat nur zwei Sätze, die jedoch verhältnismäßig groß angelegt sind. Im eröffnenden Andante gewinnt die Violine erstmalig eine gewisse Unabhängigkeit, indem sie nicht nur thematisches Material zum majestätisch punktierten ersten Thema beisteuert, sondern auch die ausgehaltenen Klavier-Akkorde mit einer ausdrucksvollen Linie versieht. Im graziösen zweiten Satz wiederum imitiert die Violine den Klavierpart und verleiht so der Musik eine Dichte, die ihr ohne das Streichinstrument fehlte.

Die sechs Sonaten KV 26 bis KV 31 wurden im Februar 1766 in Den Haag komponiert. Auch sie sind, mit der Ausnahme der ersten, zweisätzig, wobei der erste Satz langsamer als das Finale gehalten ist. Die **Sonate D-Dur, KV 29** ist die einzige, die mit Menuett und Trio endet, letzteres wiederum in Moll. Das Eingangs-Allegro scheint stürmisch vorbeizuziehen—nicht nur wegen des Tempos, sondern auch wegen der gekürzten Reprise, in der die erste Version des Hauptthemas ganz weggelassen wird.

Über zehn Jahre sollten vergehen, ehe Mozart sich wieder der Komposition für Klavier und Violine zuwandte. Als er es dann tat, hatten sowohl die Gattung als auch er selbst sich stark gewandelt. Im September 1777 waren Mozart und seine Mutter zu einer langen Reise aufgebrochen, die sie nach München, Mannheim und Paris führen sollte. Während der ersten dieser Stationen lernte Mozart die neuen Violinsonaten des erfolgreichen Opernkomponisten Joseph Schuster kennen. Er hielt von ihnen so viel, dass er sie den Mitgliedern seiner Familie zuschickte, „damit sie sich in Zweyen Divertiren können“.

Doch sollte es noch bis zum Beginn des folgenden Jahres dauern, bis Mozart selber eine Reihe von Violinsonaten

schrrieb (KV 301–306); er hielt sich zu jener Zeit schon seit zwei Monaten in Mannheim auf und vollendete die Werkgruppe erst im Frühjahr 1778, als er in Paris ankam. (Eine weitere in Mannheim entstandene Sonate, KV 296, wurde nicht in den Druck aufgenommen.) Das einprägsamste Werk der Gruppe ist zweifellos die melancholische Sonate e-Moll, KV 304; die berühmteste jedoch ist jene, die darauf folgt. Die unprätentiöse und freundliche **Sonate A-Dur, KV 305** war offenbar das Lieblingsstück Beethovens aus dieser Werkgruppe; der lebhaft e-Rhythmus ihres Allegro di molto kehrt im Kopfsatz von Beethovens Sonate A-Dur op. 12 Nr. 2 wieder, während das Variationsthema aus Mozarts zweitem Satz auf den Mittelsatz von Beethovens Sonate op. 12 Nr. 1 abgefärbt hat, ebenfalls eine Variationsfolge in A-Dur. Und wie im Kopfsatz bei Mozart beginnt das zweite Thema von Beethovens Sonate op. 12 Nr. 2 im Klavier mit einer unbegleiteten Melodie der rechten Hand. Mozart konstruiert hier eine melodische Linie, die hauptsächlich aus einer Kette absteigender Terzen besteht, angeordnet in Arpeggios aus vier Tönen. Da der vorherrschende Grundsatz dreizeitig ist, verschiebt sich die höchste Note des Arpeggios—der Scheitelpunkte der Phrase—ständig gegenüber dem Taktstrich, woraus sich ein reizvoller Kreuzrhythmus ergibt. Zum Beginn der Durchführung erlaubt sich Mozart den Spaß, das Hauptthema kurzerhand in Moll und in Umkehrung erklingen zu lassen.

Das Thema des zweiten Satzes enthält wie ein Mikrokosmos alle rhythmischen Motive, die in den Variationen wiederkehren werden. Die viertönigen Tonleitermotive der ersten Hälfte nehmen die Figuration der ersten, dem Klavier allein überlassenen Variation vorweg; der punktierte Rhythmus der zweiten Hälfte kehrt in Variation 2 zurück. Vielleicht weil das Thema selbst in ruhigem Tempo—die Bezeichnung lautet *Andante grazioso*—gehalten ist, verzichtet Mozart auf die sonst für ihn übliche Adagio-Variation. Stattdessen gewinnt die zweite Hälfte der vierten

Variation an Intensität—zunächst durch ihre Mollfärbung, dann durch das Einfügen einer kurzen, sehnsuchtsvollen Klavierkadenz. Die folgende Variation steht in Moll und klingt nach Geflüster und vorüberhuschenden Schritten; in der letzten Variation dann wird das Thema rhythmisch umgeformt und verwandelt sich in einen brillanten Walzer.

Im Juli 1781, nur wenige Monate nach seiner Übersiedlung nach Wien, erzählte Mozart seiner Schwester, dass er vier Sonaten veröffentlichen werde. Davon seien nur zwei neu; die anderen beiden (KV 296 und KV 378) waren einige Jahre früher entstanden. Mozart ergänzte sie schließlich um zwei weitere Werke zu einer Gruppe von sechs Sonaten; es wurde die ersten Werke, die im Wiener Verlag Artaria & Co. erschienen. Angekündigt wurde die Veröffentlichung in einer Zeitungsannonce im Dezember 1781 als „6 Sonaten für das Klavier mit Begleitung einer Violine von dem genugsam bekannt u. berühmten Herrn Wolfgang Amadee Mozart, op. 2“. Die vier neuen Werke der Sammlung waren KV 376, 377, 379 und 380; die ganze Sammlung erschien mit einer Widmung an Josepha von Auernhammer. Sie war eine Schülerin Mozarts, und für sie komponierte er die Sonate für zwei Klaviere KV 448. Sie scheint sich in ihren Lehrer verliebt zu haben, doch wurde ihre Zuneigung nicht erwidert: „Ich bin fast täglich nach tisch bey h: v: Auer[n]hammer;—die freulle ist ein scheusal!—spielt aber zum entzücken; nur geht ihr der Wahre feine, singende geschmack im Cantabile ab; sie verzipft alles.“

Von den Stücken, die Mozart Josepha von Auernhammer widmete, gibt sich die **Sonate F-Dur, KV 376** vielleicht am wenigsten extravagant. Jedenfalls hat ihr erster Satz nichts von der Brillanz der nachfolgenden Sonate in derselben Tonart (KV 377); ihre Durchführung könnte man sich entspannter gar nicht vorstellen. Mozart war immer darauf aus, die stillschweigend akzeptierten Grenzen zwischen den Stationen der Sonatenhauptsatzform zu verwischen; in

einigen Fällen—etwa im „Jagd-Quartett“ KV 458 und im B-Dur-Klaviertrio KV 502—verzichtete er auffälligerweise auf die Etablierung eines kontrastierenden Themas im Eröffnungsabschnitt, nur um ein solches an den Beginn der Durchführung zu stellen. Die F-Dur-Sonate KV 376 bringt im zweiten Themenabschnitt tatsächlich zwei neue melodische Einfälle, aber Mozart lässt die Durchführung dann mit einem weiteren Thema beginnen, das zudem ruhiger und stabiler ist als alles, was in der Exposition zu hören war. Sobald die Violine die neue Melodie vom Klavier übernimmt und in der Grundtonart F-Dur spielt, verstärkt sich der Eindruck von Ruhe noch—in einem Formteil, der gewöhnlich der unruhigste des Satzes ist.

Im Gegensatz zur thematischen Extravaganz des ersten Satzes beruht der langsame Satz auf einem einzigen Thema, das sich ganz zwanglos entfaltet. Bei seinem Erscheinen im zweiten Abschnitt der Exposition erklingt es unter einem langen Klaviertriller, den dann die Violine als Halteton aufnimmt, als sollte die Musik in der Schwebe bleiben. Anstelle einer Durchführung schreibt Mozart einfach eine viertaktige Rückleitung zur Reprise des Themas in seiner ursprünglichen Gestalt; und da es das Geschehen nun schon so lange beherrscht hat, erscheint es in der Reprise nur einmal, bevor eine kurze Coda das Stück zu einem sanften Abschluss bringt.

Zwar strahlt das Thema des Rondo-Finales mit seiner symmetrischen Formung und einfachen Harmonik eine gewisse Naivität aus, doch entfaltet es beträchtlichen Charme—eine elegante Oberfläche, die auch von kräftigen Kadenzten und jagenden Skalen nicht ernsthaft gefährdet wird. Mit einer schlichten Reminiszenz an die beiden letzten Takte des Rondothemas lässt Mozart die Musik zum Schluss kommen.

1782 vertiefte sich Mozart in die Musik Bachs und Händels—was er zu großen Teilen dem Leiter der Wiener Hofbibliothek, Baron Gottfried van Swieten, zu danken



hatte, einem aufgeklärten Bewunderer der beiden vernachlässigten Barockmeister. Unmittelbare Frucht seiner Studien war eine Reihe kontrapunktischer Stücke, die nicht nur seine eigene Begeisterung widerspiegeln, sondern auch die seiner Frau Constanze, die rasch Gefallen an Fugen gefunden hatte. Die **Sonate A-Dur, KV 402**, bestehend aus einem Andante sowie einer Fuge in a-Moll, blieb wie eine Anzahl anderer Stücke jener Zeit unvollendet. Das Satzpaar ist ähnlich angelegt wie die erste Hälfte der Sonate G-Dur KV 379, die Mozart im Vorjahr komponiert hatte: ein langsamer Satz in Sonatenform (das Hauptthema von

KV 402 hat seinen Repetitionsrhythmus gemeinsam mit dem berühmten Menuett im Finale des ersten Akts des *Don Giovanni*), der dort abbricht, wo man den Einsatz der Reprise erwartet; dann folgt ein schneller Satz in Moll. In der Sonate KV 402 nimmt dieser die Gestalt einer Händel'schen Fuge über ein chromatisches Thema an, das die Violine allein anstimmt. Das Stück wurde von Maximilian Stadler vervollständigt; um Constanze nach Mozarts Tod zu unterstützen, war er mit etlichen von dessen fragmentarischen Werken ähnlich verfahren.

MISHA DONAT © 2016
Übersetzung FRIEDRICH SPRONDEL

