

MOZART VIOLIN SONATAS

NO 12 IN G MAJOR K27

NO 16 IN B FLAT MAJOR K31

NO 17 IN C MAJOR K296

NO 23 IN D MAJOR K306

NO 32 IN B FLAT MAJOR K454

NO 36 IN F MAJOR K547

CÉDRIC TIBERGHIE
ALINA IBRAGIMOVA

hyperion

CONTENTS

TRACK LISTING	 <i>page 3</i>
ENGLISH	 <i>page 4</i>
FRANÇAIS	 <i>page 12</i>
DEUTSCH	 <i>Seite 17</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 B flat major K454 [22'25]

- [1] Largo – Allegro [9'05]
- [2] Andante [6'29]
- [3] Allegretto [6'51]

Sonata in G major K27 [7'56]

- [4] Andante poco adagio [3'34]
- [5] Allegro [4'21]

Sonata in C major K296 [18'04]

- [6] Allegro vivace [8'13]
- [7] Andante sostenuto [5'32]
- [8] Rondeau: Allegro [4'17]

Sonata in F major K547 [20'20]

- [9] Andantino cantabile [4'40]
- [10] Allegro [8'25]
- [11] Thema: Andante [7'14]

Sonata in B flat major K31 [8'53]

- [12] Allegro [3'17]
- [13] Tempo di menuetto: Moderato [5'35]

Sonata in D major K306 [26'42]

- [14] Allegro con spirito [10'17]
- [15] Andantino cantabile [9'41]
- [16] Allegretto – Allegro [6'44]

ALINA IBRAGIMOVA violin
CÉDRIC TIBERGHIEU piano



MOZART's earliest violin sonatas, written during the European tour that took him and his family to Paris, London and The Hague in 1763–66, were his first published compositions. They differ from his mature works of the kind not only stylistically, but also in being conceived very much as keyboard sonatas with violin accompaniment—a popular form of domestic music-making at the time. The first four sonatas (K6–9) appeared in Paris in February 1764, as Mozart's Opp 1 & 2. The title-page of each volume proudly described their composer as 'Agé de Sept ans'. The following year, in London, Mozart saw his Op 3 in print—a set of six sonatas (K10–15) for harpsichord with violin or flute; and a further half-dozen works of the same kind (K26–31) were published in Amsterdam, as his Op 4. It was when, on 11 March 1766, Mozart and his sister performed at the celebrations in The Hague to mark the eighteenth birthday of Prince William of Orange that 'our little composer', as Leopold Mozart called him, was invited to write this last series for Princess Caroline.

With the exception of the opening work of the series, the sonatas K26–31 are all cast in two movements only. The **Sonata in G major, K27**, begins with a slow movement whose ornate melody seems to unfold in a single sweep. The impression of continuity is further strengthened in the second half of the piece, where, by omitting any reprise of the melody's opening bars, Mozart effects a seamless join between the development section and the recapitulation. The finale, with its violin accompaniment in a patter of rapid repeated notes, is a simple ternary form, with a middle section in the minor.

The main weight in the last of Mozart's early works of its kind, the **Sonata in B flat major, K31**, is carried by the second in its pair of movements—a set of variations on a minuet-like theme. The third variation features acrobatic leaps for the pianist, with one hand continually crossing over

the other. Following the constant right-hand semiquaver motion of variation 4, the fifth variation is syncopated throughout. The stream of semiquavers is resumed in the final variation, where it is transferred to the pianist's left hand, while the right plays a version of the theme decorated throughout with trills.

A dozen years were to elapse before Mozart composed any further violin sonatas. When he did so, in the early months of 1778, both he and his music had undergone considerable changes. The previous autumn he had set off with his mother on a journey that was to take them to Munich, Mannheim and Paris. In Munich, Mozart came across the recent violin sonatas of the popular opera composer Joseph Schuster, and their success prompted him to try his hand at a set of similar works of his own. Of the six sonatas K301–306, four were composed in Mannheim, while the last two were added after Mozart and his mother had reached Paris, in the summer of 1778. Mozart had, however, written a further violin sonata in Mannheim. Quite why he elected not to include the **Sonata in C major, K296**, in his series isn't known: after all, he could easily have made use of it in order to supplement the four pieces he had written in Mannheim, thus leaving himself only a single further work to be composed after his arrival in Paris. Perhaps he held K296 back because he had decided to dedicate it to Therese Pierron, the fifteen-year-old step-daughter of his landlord in Mannheim, Councillor Anton Joseph Serrarius. Mozart and his mother were offered free lodgings with the Serrarius household, in exchange for piano lessons which Mozart was to give to Therese. Mozart referred to her on more than one occasion in letters to his father as 'our house-nymph', and was scathing about her pianistic abilities. At a musical evening held in her home on 14 January, Therese Pierron played a Mozart concerto she had been studying with the composer (probably the relatively undemanding C major, K246, which she is known to have



performed the following month); and on 12 March, just two days before the Mozarts left Mannheim, she took part in a performance of the triple concerto, K242, together with Mozart's future sister-in-law Aloisia Weber and another of his pupils, Rosina Cannabich. Mozart had presented Therese Pierron with the newly composed C major sonata, K296, the previous evening. However, it did not appear in print for a further three years, when it was included in a set of six violin sonatas inscribed to yet another of Mozart's pupils, Josepha von Auernhammer.

In the opening movement of K296 the piano assumes very much the primary role. Only in the central development section does the violin come briefly to the fore, with a sequential series of phrases arising out of a repeated-note idea heard during the exposition's closing moments. The violin takes a back seat in the opening section of the warmly lyrical slow movement, too, with its characteristic two-against-three melody and accompaniment. But in the *andante's* middle section the violin suddenly takes wing, with a new idea replete with soaring melodic leaps; and the start of the reprise is also given to the stringed instrument. But perhaps the most memorable of the three movements is the exuberant final rondo, where each successive idea seems to grow directly out of the last. The second of its themes turns rapidly from major to minor and back again, before its panting two-note phrases generate a new episode in the minor. A further new theme, in the key of F major, is introduced immediately after this, and the main rondo theme does not get a further look-in until the closing moments, immediately prior to the exuberant coda.

The dedicatory preface to the sonatas K301–306 (they were inscribed to the Electress Elisabeth Maria) laid special emphasis on the fame of the Mannheim school of composers. Of the six works, it is the **Sonata in D major, K306**, that most overtly pays homage to their manner of composing. In particular, the recapitulation of its opening

allegro begins not with the main theme, but with the second subject, reserving an abbreviated reprise of the forceful first subject for the closing bars—a typical Mannheim gesture. Since the second subject is conspicuously unstable, beginning, as it does, in the minor, and approaching its actual key only obliquely, the start of the recapitulation gives the impression that the development is actually continuing, and a firm return to the home key is considerably delayed.

The theme of the slow movement, given out initially by the piano on its own, consists of two strongly contrasted halves: a gentle idea played *mezza voce* and anchored to a repeated pedal-note; and an outward-going, more richly harmonized phrase, with the bass now rising in octaves to counteract the descending melody-line. When the violin enters, it does so surreptitiously, with a solitary held note which seems to add resonance to the melody's opening bars. Only gradually does the violin step into the foreground, to seize the initiative in the subject's second half, and to expand it into a soaring, lyrical conclusion. No less remarkable are the exposition's closing bars, which bring with them a hint of a miniature cadenza. Here, above another repeated pedal-note, the pianist's right hand plays a series of winding phrases while the violin descends in a smooth, syncopated line, until the two instruments converge and proceed momentarily in parallel. Following a development section that is unusually elaborate for a slow movement, the recapitulation presents a version of the main theme whose second half is accompanied by intricate arabesques on the piano—a type of texture whose effect was not lost on Beethoven.

If the sonata's opening movement pays tribute to the Mannheim style, its concluding rondo is written in the French manner, with alternating themes in different tempi and metres. The principal rondo theme, given out by both instruments moving together in octaves, is a gentle *allegretto*. Its second half brings with it a suggestion of horns



and trumpets on the piano, while a rapid repeated note on the violin adds a hint of timpani. The allegretto gives way without warning to a brilliant allegro in $\frac{3}{8}$ time, designed in the manner of a sonata-form exposition. These two very different types of material proceed to alternate, before Mozart throws a large-scale cadenza into the melting pot. However, the trill that traditionally heralds the end of the cadenza is not resolved. Instead, an abbreviated return of the allegretto comes to rest with a single bar in adagio tempo that recalls the cadenza's closing moments, before matters are swiftly wrapped up with a further fragment of the allegro.

In April 1784 the Italian violinist Regina Strinasacchi paid a visit to Vienna. She was clearly a player of the front rank, and Mozart—spurred on, no doubt, by the fact that the event was to be held in the presence of the Emperor Joseph II—hurriedly took advantage of the occasion to write a new sonata for the concert she was to give in the Kärntnertor Theatre. As Mozart told his father:

We now have the famous Strinasacchi from Mantua here—a very good violinist. She has much taste and feeling in her playing. I am just now writing a sonata which we will play together in the theatre on Thursday at her benefit concert.

As had happened once before (with the G major sonata, K379), Mozart had so little time to compose the new work, the **Sonata in B flat major, K454**, that he was able to write out only the violin part before the concert, and had to play the piano part from compositional memory. That Mozart actually carried out this tour de force is confirmed by the appearance of the final manuscript of the work, in which the two parts are written in different inks. Moreover, at several points Mozart had not allowed himself sufficient room to fill in the more intricate passages of the piano part, and they consequently spill over the already ruled bar-lines.

K454 is the first of the three large-scale masterpieces that form the crowning glory of Mozart's series of sonatas

for piano and violin. (Its successors are the E flat major K481 and the A major K526.) It is one of his grandest works of the kind, and the only example from his high maturity to begin with a slow introduction. That introduction lends imposing grandeur to the first movement as a whole, and enables the allegro to be set in motion with a quiet, yet urgent main theme. Despite the fact that the allegro itself contains a wealth of thematic ideas, Mozart chooses to base its central development section on new material, taking as his starting-point the tiny staccato cadence-figure that rounds off the exposition. The staccato idea makes a return in the coda, before a series of brilliant piano arpeggios brings the piece to a close.

Mindful of Regina Strinasacchi's fondness for slow, cantabile playing, Mozart originally designated the sonata's middle movement as an adagio, though he subsequently altered the marking to andante. It is among his most profound slow movements, notable above all, perhaps, for the harmonic daring of the closing stage of its development section, where the music moves within the space of a half-dozen bars from B flat minor (the dark key in which the development begins) to a very remote B minor, and then threatens—but neatly sidesteps—an even more elliptical modulation into C minor. Mozart was to carry harmonic experimentation of a similar kind to a further extreme in the slow movement of the E flat sonata, K481.

The final rondo is based on a gavotte-like theme with a repeated-note upbeat. The tempo is allegretto, rather than allegro, but Mozart nevertheless provides the sonata with a brilliant conclusion through the simple expedient of writing nothing quicker than quaver triplets until the final moments, where the pianist is suddenly confronted with a virtuoso flourish of semiquavers.

The **Sonata in F major, K547**, was Mozart's last work of its kind, and it makes a curious postscript to the series. Listening to it, we would hardly guess that it comes from



one of the richest periods of his life—the period of the last three symphonies, the piano trio in E major, K542, and the miraculous divertimento for string trio, K563, all of which were written in rapid succession in the summer of 1788. A few months earlier Mozart had tried to raise some much-needed cash by selling his three string quintets K515, 516 and 406 (the last of the group was his transcription of the sombre C minor wind serenade, K388) by subscription. However, lack of public interest in the scheme forced him to abandon it, and he had to look for other means of making an income. One potential source lay in the lucrative market of technically undemanding music for amateurs, and on 26 June 1788 Mozart entered his famous sonata K545 into his catalogue of works, listing it as ‘A little Piano Sonata for beginners’. It is a work that manages to combine obvious pedagogical intent with profound musical originality. Rather less distinguished, perhaps, is the violin sonata K547, completed on 10 July, and described by Mozart in very similar terms: ‘A little Piano Sonata for beginners with a violin’.

As things turned out, neither sonata was published during Mozart’s lifetime. K547 first appeared in its original form in 1805, though its concluding variation movement had been issued a full decade earlier by the publisher and composer Franz Anton Hoffmeister, in a version for solo piano. Hoffmeister substituted a new fourth variation for the original, in which the melody had been given to the violin, and also rewrote the coda, where the stringed instrument had again taken a leading role. His version of the variations was reprinted in 1799, as part of Mozart’s *Oeuvres complètes*, published by Breitkopf & Härtel. In that edition,

the variations were followed by a two-movement sonata, again in solo piano guise, made up of the violin sonata’s allegro middle movement and the finale of the C major ‘Sonate facile’, K545, transposed into the allegro’s key of F major.

The temptation to transform the K547 sonata into a marketable solo piano work is understandable enough, since for the most part the violin assumes a subsidiary role. Its part is, however, far from being merely an accompaniment: besides the already mentioned fourth variation of the finale, the violin steps into the limelight in the first movement as soon as the opening theme has run its course, as well as at the start of the development section and recapitulation of the allegro middle movement. The impetus of the development would seriously be impaired without the tiny rhythmic figure interjected by the violin during the greater part of its length.

The sonata’s overall design, with a quick central movement flanked by two slow, or moderately slow, movements is quite unlike any other by Mozart, and the fact that all three movements are in the same key is also uncharacteristic. It is difficult not to feel that the sonata’s shape would be more satisfactory without the concluding variations, and we have to allow for the possibility that Mozart intended them to stand as an independent piece. In any event, the sonata as it has come down to us seems to have been tampered with. In particular, the piano cadenza leading to the reprise in the opening movement is far too elaborate for its unpretentious context, and is unlikely to be authentic. Altogether, Mozart’s last violin sonata is an enigma in search of a solution.

MISHA DONAT © 2017

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.

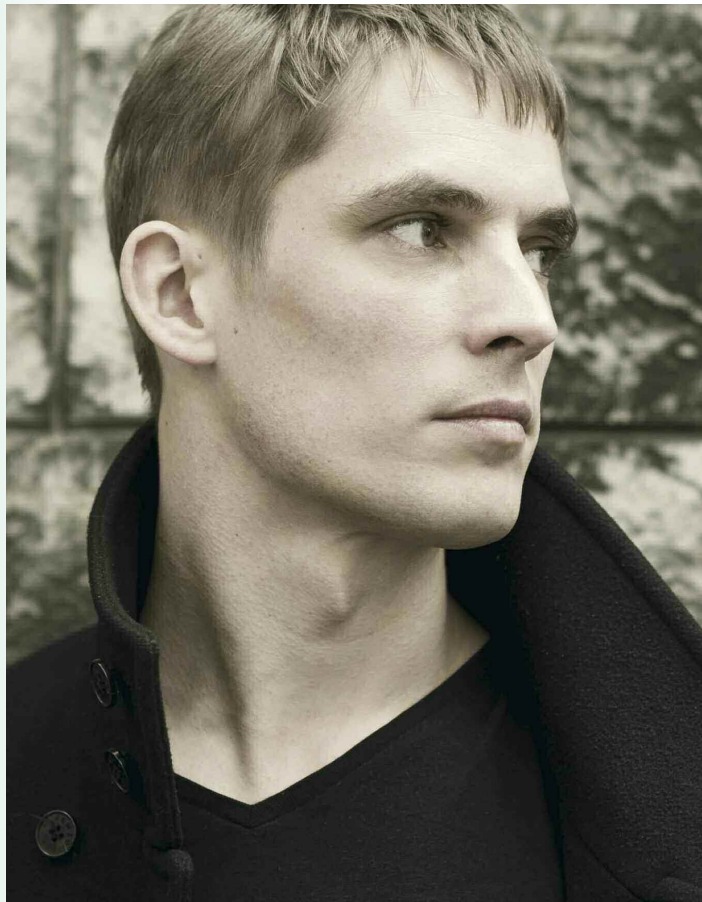
Alina has performed on both modern and period instruments with orchestras including the London Symphony Orchestra, Cleveland Orchestra, Philadelphia Orchestra, Seattle Symphony, Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, Stuttgart Radio Symphony, Netherlands Radio Philharmonic, Finnish Radio Symphony, Orchestra 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.





Also available

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756–1791)

Violin Sonatas

ALINA IBRAGIMOVA violin

CÉDRIC TIBERGHIE piano

**K10 in B flat major; K14 in C major
K30 in F major; K301 in G major; K304 in E minor
K379 in G major; K481 in E flat major**

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*)

**K6 in C major; K7 in D major; K9 in G major
K15 in B flat major; K29 in D major
K305 in A major; K376 in F major; K402 in A major**

CDA68092

‘Balancing what the 18th century dubbed ‘taste’ with vivid moment-by-moment characterisation, Tiberghien and Ibragimova strike me as nigh-on ideal ... this ongoing series from the symbiotic partnership of Tiberghien and Ibragimova will be hard to beat’ (*Gramophone*)





To the memory of Matt Fretton

Recorded in the Concert Hall, Wyastone Estate, Monmouth, on 26–28 May 2015

Recording Engineer SIMON EADON

Recording Producer ANDREW KEENER

Piano STEINWAY & SONS maintained by PHILIP KENNEDY

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXVII

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



LES PREMIÈRES SONATES POUR VIOLON de Mozart, écrites au cours de la tournée européenne qui le conduisit avec sa famille à Paris, Londres et La Haye en 1763–66, furent ses premières compositions publiées. Elles diffèrent de ses œuvres de la maturité dans ce genre non seulement sur le plan stylistique, mais aussi parce qu'elles sont vraiment conçues comme des sonates pour clavier avec accompagnement de violon—forme populaire dans les milieux qui pratiquaient la musique en famille. Les quatre premières sonates (K6–9) furent publiées à Paris en février 1764, sous les op.1 et 2 de Mozart. La page de titre de chaque volume décrit avec fierté leur compositeur comme étant « Agé de Sept ans ». L'année suivante, à Londres, Mozart vit publier son op.3—un recueil de six sonates (K10–15) pour clavecin avec violon ou flûte ; et encore une demi douzaine d'œuvres du même genre (K26–31) parurent à Amsterdam, sous son op.4. C'est le 11 mars 1766, lorsque Mozart et sa sœur jouèrent aux célébrations du dix-huitième anniversaire du prince Guillaume d'Orange à La Haye, que « notre petit compositeur », comme l'appelait Leopold Mozart, fut invité à écrire cette dernière série pour la princesse Caroline.

À l'exception de la première œuvre de la série, les sonates K26–31 sont toutes écrites en deux mouvements seulement. La **Sonate en sol majeur, K27**, commence par un mouvement lent dont la mélodie richement ornée semble se dérouler d'un seul trait. L'impression de continuité est encore renforcée dans la seconde partie du morceau où, en omettant toute reprise des premières mesures de la mélodie, Mozart effectue une transition sans heurts entre le développement et la réexposition. Le finale, avec son accompagnement de violon en un crépitement de notes rapides répétées, est une forme ternaire simple, avec une section centrale dans le mode mineur.

Dans la dernière œuvre de jeunesse de ce genre écrite par Mozart, la **Sonate en si bémol majeur, K31**, c'est le

second de ses deux mouvements—des variations sur un thème dans le style d'un menuet—qui a le plus de poids. La troisième variation comporte des sauts acrobatiques pour le pianiste, dont une main croise continuellement l'autre. Après le mouvement constant des doubles croches de la main droite dans la quatrième variation, la cinquième est syncopée du début à la fin. Le flot de doubles croches reprend dans la dernière variation, où il est transféré à la main gauche du pianiste, pendant que la main droite joue une version du thème décoré d'un bout à l'autre par des trilles.

Une douzaine d'années allaient s'écouler avant que Mozart compose d'autres sonates pour violon. Lorsqu'il y revint, au cours des premiers mois de 1778, sa personne comme sa musique avaient subi des changements considérables. L'automne précédent, il était parti en voyage avec sa mère et ils s'étaient rendus à Munich, Mannheim et Paris. À Munich, Mozart était tombé sur les récentes sonates pour piano et violon d'un compositeur d'opéras très apprécié, Joseph Schuster, et leur succès l'incita à s'essayer à un recueil d'œuvres analogues de son cru. Des six sonates K301–306, quatre furent composées à Mannheim, alors que les deux dernières furent ajoutées après l'arrivée à Paris de Mozart et de sa mère, au cours de l'été 1778. Mozart avait toutefois écrit une autre sonate pour violon à Mannheim. On ignore pourquoi il choisit de ne pas inclure la **Sonate en ut majeur, K296**, dans cette série : après tout, il aurait très bien pu s'en servir afin de compléter les quatre pièces écrites à Mannheim, ce qui ne lui aurait laissé qu'une seule autre œuvre à composer après son arrivée à Paris. Il a peut-être gardé le K296 parce qu'il avait décidé de le dédier à Therese Pierron, la belle-fille âgée de quinze ans de son logeur à Mannheim, le conseiller Anton Joseph Serrarius. Mozart et sa mère se virent offrir un logement gratuit chez les Serrarius, en échange de leçons de piano que Mozart

devait donner à Therese. À plusieurs reprises, Mozart fit allusion à elle dans des lettres adressées à son père comme « notre nymphe de la maison » et il était cinglant vis-à-vis de ses capacités pianistiques. Lors d'une soirée musicale chez elle, le 14 janvier, Therese Pierron joua un concerto de Mozart qu'elle avait travaillé avec le compositeur (sans doute celui en ut majeur, K246, pas très difficile, qu'elle joua, c'est avéré, le mois suivant) ; et le 12 mars, juste deux jours avant que les Mozart quittent Mannheim, elle participa à une exécution du triple concerto, K242, avec la future belle-sœur de Mozart, Aloisia Weber, et une autre de ses élèves, Rosina Cannabich. Le soir précédent, Mozart avait remis à Therese Pierron la sonate en ut majeur, K296, récemment composée. Toutefois, elle fut seulement publiée trois ans plus tard, quand le compositeur l'inclut dans un autre recueil de six sonates pour piano et violon dédié à encore une autre de ses élèves, Josepha von Auernhammer.

Dans le premier mouvement du K296, le piano joue vraiment le rôle principal. C'est seulement dans le développement central que le violon commence un bref instant à s'imposer avec une série séquentielle de phrases émanant d'une idée en notes répétées entendue au cours des derniers moments de l'exposition. Le violon s'efface aussi dans la section initiale du mouvement lent au lyrisme chaleureux, avec sa mélodie binaire sur un accompagnement en triolets caractéristique. Mais dans la section centrale de l'andante, le violon s'envole soudain, avec une nouvelle idée truffée de sauts mélodiques qui grimpent en flèche ; et le début de la reprise est également confié à l'instrument à cordes. Mais le plus mémorable des trois mouvements est peut-être l'exubérant rondo final, où chaque idée successive semble directement issue de la dernière. Le deuxième de ses thèmes passe rapidement du majeur au mineur, et inversement, avant que ses phrases haletantes de deux notes suscitent un nouvel épisode dans le mode mineur. Un autre nouveau thème, dans la tonalité

de fa majeur, est introduit juste après, et le thème principal du rondo n'a pas la moindre chance de s'exprimer à nouveau jusqu'à la conclusion, juste avant l'exubérante coda.

La préface en forme de dédicace aux sonates K301–306 (elles furent dédiées à l'Électrice Elisabeth Maria) mettait particulièrement l'accent sur la renommée des compositeurs de l'École de Mannheim. Des six œuvres, c'est la **Sonate en ré majeur, K306**, qui rend le plus ouvertement hommage à leur manière de composer. En particulier, la réexposition de son allegro initial débute non pas par le thème principal, mais par le second sujet, réservant une reprise abrégée de l'énergique premier sujet pour les dernières mesures—geste typique de Mannheim. Comme le second sujet est d'une instabilité flagrante, commençant dans le mode mineur et n'approchant sa tonalité réelle qu'indirectement, le début de la réexposition donne l'impression que le développement se poursuit, et le véritable retour ferme à la tonalité d'origine n'intervient que beaucoup plus tard.

Le thème du mouvement lent, exposé au départ par le piano seul, se compose de deux moitiés très contrastées : une douce idée jouée *mezzo voce* ancrée sur une pédale répétée ; et une phrase plus richement harmonisée et extravertie sur une basse qui monte maintenant en octaves pour contrebalancer la ligne mélodique descendante. Lorsque le violon entre, il le fait avec discrétion sur une note solitaire tenue qui semble ajouter de la résonance aux premières mesures de la mélodie. Le violon ne passe que petit à petit au premier plan pour prendre l'initiative dans la seconde moitié du sujet et le développer dans une conclusion lyrique pleine d'essor. Les dernières mesures de l'exposition ne sont pas moins remarquables, amenant avec elles un soupçon de cadence miniature. Ici, au-dessus d'une autre pédale répétée, la main droite du pianiste joue une série de phrases sinueuses alors que le violon descend dans



WOLFGANG AMADEUS MOZART

une paisible ligne syncopée, jusqu'à ce que les deux instruments convergent et évoluent en parallèle. Après un développement très élaboré, ce qui est rare pour un mouvement lent, la réexposition présente une version du thème principal dont la seconde moitié est accompagnée par des arabesques complexes au piano—un genre de texture dont l'effet n'a pas échappé à Beethoven.

Si le premier mouvement de la sonate rend hommage au style de Mannheim, son rondo final est écrit à la française, avec des thèmes alternant dans différents tempos et mètres. Le thème principal du rondo, exposé par les deux instruments qui évoluent ensemble en octaves, est un doux allegretto. Dans la seconde moitié, on trouve dans la partie de piano des sonorités qui évoquent les cors et les trompettes, tandis qu'une note rapide répétée au violon ajoute une touche de timbales. L'allegretto fait place soudainement à un brillant allegro à 8/8 conçu à la manière d'une exposition de forme sonate. Ces deux types de matériel très différents commencent à se relayer, avant que Mozart lance une cadence de grande envergure dans le melting-pot. Toutefois, le trille qui annonce traditionnellement la fin de la cadence n'est pas résolu. À la place, un retour abrégé de l'allegretto s'interrompt sur une mesure adagio qui rappelle les derniers moments de la cadence, avant que tout s'achève rapidement avec un autre fragment de l'allegro.

En avril 1784, la violoniste italienne Regina Strinasacchi se rendit à Vienne. C'était à l'évidence une instrumentiste de premier plan et Mozart—sans doute encouragé par le fait que l'événement devait se dérouler en présence de l'empereur Joseph II—profita de l'occasion pour écrire en toute hâte une nouvelle sonate destinée au concert qu'elle allait donner au Theater am Kärntnertor. Comme Mozart le dit à son père :

Nous avons maintenant ici la célèbre Strinasacchi de Mantoue—une très bonne violoniste. Elle joue avec beaucoup de goût et de sentiment. Je suis juste en train d'écrire une sonate que nous jouerons ensemble au théâtre jeudi à son concert de bienfaisance.

Comme c'était déjà arrivé une fois auparavant (avec la sonate en sol majeur, K379), Mozart avait si peu de temps pour composer la nouvelle œuvre, la **Sonate en si bémol majeur, K454**, qu'il ne réussit à écrire que la partie de

violon avant le concert et dut jouer la partie de piano en la reconstituant de mémoire. Le fait que Mozart ait réalisé ce tour de force est confirmé par le manuscrit final, où les deux parties sont écrites avec des encres différentes. En outre, en plusieurs endroits, Mozart ne s'était pas laissé une place suffisante pour remplir les passages plus compliqués de la partie de piano et ils débordent donc sur les barres de mesure déjà tirées à la règle.

Le K454 est le premier des trois chefs-d'œuvre d'envergure qui constituent le couronnement de la série de sonates pour piano et violon de Mozart (viennent ensuite la sonate en mi bémol majeur, K481, et celle en la majeur, K526). C'est l'une des œuvres les plus grandioses du genre et le seul exemple de sa pleine maturité commençant par une introduction lente. Cette introduction apporte une grandeur imposante au premier mouvement dans son ensemble et permet à l'allegro de démarrer sur un thème principal calme et pourtant pressant. Bien que l'allegro lui-même contienne une profusion d'idées thématiques, Mozart choisit de baser son développement central sur du matériel nouveau, avec comme point de départ la toute petite structure de cadence staccato qui conclut l'exposition. L'idée staccato revient dans la coda, avant qu'une série de brillants arpèges au piano mette fin à cette pièce.

Sachant que Regina Strinasacchi avait une prédilection pour le jeu lent cantabile, Mozart conçut à l'origine le mouvement central de la sonate comme un adagio, qu'il modifia ensuite en un andante. C'est l'un de ses mouvements lents les plus profonds, surtout remarquable, peut-être, pour l'audace harmonique de la dernière phase de son développement, où la musique évolue au sein d'une demi douzaine de mesures de si bémol mineur (la sombre tonalité dans laquelle commence le développement) à un si mineur très lointain, puis menace—en l'évitant soigneusement—de moduler de manière encore plus elliptique en ut mineur. Mozart allait essayer de pousser une expérience

harmonique du même genre encore plus à l'extrême dans le mouvement lent de la sonate en mi bémol majeur, K481.

Le rondo final repose sur un thème de gavotte avec une levée en notes répétées. Le tempo est allegretto, plutôt qu'allegro, mais Mozart donne néanmoins à la sonate une brillante conclusion par le biais d'un expédient simple consistant à ne rien écrire de plus rapide que des triolets de croches jusqu'aux derniers moments, où le pianiste est soudain confronté à un déferlement de doubles croches plein de virtuosité.

La **Sonate en fa majeur, K547**, fut la dernière œuvre de Mozart de ce genre et elle constitue une curieuse postface à la série. En l'écoutant, on peut difficilement deviner qu'elle provient de l'une des plus riches périodes de sa vie—celle des trois dernières symphonies, du trio avec piano en mi majeur, K542, et du prodigieux divertimento pour trio à cordes, K563, tous écrits à la suite les uns des autres au cours de l'été 1788. Quelques mois plus tôt, Mozart avait essayé de trouver de l'argent liquide dont il avait grand besoin en vendant par souscription ses trois quintettes à cordes K515, 516 et 406 (le dernier du groupe était une transcription qu'il avait faite de la sombre sérénade pour instruments à vent en ut mineur, K388). Toutefois, le manque d'intérêt du public pour ce projet le força à l'abandonner et il dut chercher d'autres moyens de gagner de l'argent. Une source potentielle était le marché lucratif d'une musique pour les musiciens amateurs, pas trop difficile sur le plan technique, et le 26 juin 1788, Mozart entra sa célèbre sonate K545 dans le catalogue de ses œuvres, la faisant figurer comme « une petite sonate pour piano pour débutants ». C'est une œuvre qui réussit à allier un dessein pédagogique manifeste à une profonde originalité musicale. Un peu moins exceptionnelle peut-être, la sonate pour violon et piano, K547, achevée le 10 juillet, est décrite par Mozart en termes analogues : « Une petite sonate pour piano pour débutants avec un violon ».



En fin de compte, ces sonates ne furent publiées ni l'une ni l'autre du vivant de Mozart. Le K547 parut tout d'abord sous sa forme originale en 1805, bien que son dernier mouvement en forme de variations ait été publié dix ans plus tôt par l'éditeur et compositeur Franz Anton Hoffmeister, dans une version pour piano seul. Hoffmeister substitua une nouvelle quatrième variation à l'original, où la mélodie avait été confiée au violon, et réécrivit également la coda, où l'instrument à cordes jouait à nouveau le rôle principal. Sa version des variations donna lieu à une nouvelle édition en 1799, intégrée aux *Œuvres complètes* de Mozart publiées par Breitkopf & Härtel. Dans cette édition, les variations étaient suivies d'une sonate en deux mouvements, à nouveau pour piano seul, composée de l'allegro central de la sonate pour piano et violon et du finale de la « Sonate facile » en ut majeur, K545, transposé dans la tonalité de l'allegro, fa majeur.

La tentation de transformer la sonate K547 en une œuvre vendable pour piano seul est assez compréhensible, car le violon y assume en majeure partie un rôle subsidiaire. Sa partie est, toutefois, loin de se limiter à un simple accompagnement : en plus de la quatrième variation du

finale déjà mentionnée, le violon tient la vedette dans le premier mouvement dès que le thème initial a suivi son cours, ainsi qu'au début du développement et à la réexposition du mouvement central allegro. L'élan du développement serait sérieusement affecté sans la toute petite figure rythmique introduite par le violon durant la majeure partie de son déroulement.

Le plan d'ensemble de la sonate, avec un mouvement central rapide flanqué de deux mouvements lents ou modérément lents est tout à fait différent de toute autre sonate de Mozart, et le fait que les trois mouvements soient dans la même tonalité est en outre peu habituel. Il est difficile de ne pas sentir que la forme de cette sonate serait plus satisfaisante sans ses variations finales, et on doit tenir compte de l'éventualité que Mozart les ait conçues comme une pièce à part entière. En tout cas, la sonate telle qu'elle nous est parvenue semble avoir été trafiquée. En particulier, la cadence du piano menant à la reprise dans le premier mouvement est beaucoup trop élaborée pour ce contexte sans prétentions, et il est peu probable qu'elle soit authentique. Tout compte fait, la dernière sonate pour violon et piano de Mozart est une énigme qui attend d'être résolue.

MISHA DONAT © 2017

Traduction MARIE-STELLA PÂRIS



DIE FRÜHEN Violinsonaten Mozarts, die während der Konzertreise der Mozartfamilie 1763–66 nach Paris, London und Den Haag entstanden, waren die ersten Werke des jungen Komponisten, die veröffentlicht wurden. Sie unterscheiden sich von seinen reifen Stücken für diese Besetzung nicht nur in stilistischer Hinsicht, sondern auch in ihrer Anlage: die Frühwerke sind als Cembalasonaten mit Violinbegleitung konzipiert—eine beliebte Form für die Hausmusik jener Zeit. Die ersten vier Sonaten (KV6–9) erschienen in Paris im Februar 1764 als Mozarts Opus 1 und 2. Auf den Titelseiten steht jeweils der stolze Kommentar, dass der Komponist „Agé de Sept ans“ sei. Im folgenden Jahr wurde Mozarts op. 3 in London veröffentlicht—ein Zyklus von sechs Sonaten (KV10–15) für Cembalo mit Violine oder Flöte; und sechs weitere Werke (KV26–31) wurden in Amsterdam als op. 4 herausgegeben. Mozart und seine Schwester waren anlässlich des 18. Geburtstags von Prinz Wilhelm von Oranien am 11. März 1766 in Den Haag aufgetreten, woraufhin „unser kleiner Komponist“ (wie Leopold seinen Sohn nannte) gebeten wurde, diesen letzten Zyklus für Prinzessin Karoline zu schreiben.

Die Sonaten KV26–31 sind, mit Ausnahme des ersten Werks, zweisätzig angelegt. Die **Sonate G-Dur, KV27**, beginnt mit einem langsamen Satz, dessen verzierte Melodie sich sozusagen innerhalb eines einzigen Pinselstriches entfalten zu scheint. Dieser Eindruck von Kontinuität wird in der zweiten Hälfte des Stücks verstärkt, wo Mozart ein nahtloser Übergang von der Durchführung zur Reprise gelingt, indem er jegliche Wiederholung der Anfangstakte vermeidet. Das Finale steht in einer schlichten dreiteiligen Form—der Mittelteil in Moll—und die Violinbegleitung besteht in erster Linie aus schnellen Tonrepetitionen.

Die **Sonate B-Dur, KV31**, ist das letzte Frühwerk Mozarts dieser Art. Ihr Schwerpunkt liegt im zweiten (und letzten) Satz, welcher aus Variationen über ein

menuettartiges Thema besteht. In der dritten Variation kommen akrobatische Sprünge für den Pianisten mit zahlreichen Handüberkreuzungen vor. Nach der konstanten Sechzehntelbewegung der rechten Hand in Variation Nr. 4 ist die fünfte durchweg synkopiert. In der letzten Variation wird der Sechzehntelstrom wieder aufgenommen und in die linke Hand des Pianisten verlegt, während die rechte eine mit Trillern versehene verzierte Version des Themas spielt.

Es sollten 12 Jahre vergehen, bevor Mozart sich weiteren Violinsonaten widmete. Als dies zu Beginn des Jahres 1778 geschah, hatten sowohl er als auch seine Musik entscheidende Veränderungen durchgemacht. Im Herbst des vorherigen Jahres hatte er zusammen mit seiner Mutter eine weitere Reise in Angriff genommen, die sie nach München, Mannheim und schließlich Paris führte. In München stieß Mozart auf die kurz zuvor entstandenen Violinsonaten des populären Opernkomponisten Joseph Schuster, und deren Erfolg regte ihn dazu an, sich ebenfalls an derartigen Werken zu probieren. Von den sechs Sonaten KV301–306 entstanden vier in Mannheim und die letzten beiden wurden im Sommer 1778 hinzugefügt, als Mozart und seine Mutter in Paris angekommen waren. Mozart hatte jedoch bereits in Mannheim eine weitere Violinsonate komponiert—weshalb er die **Sonate C-Dur, KV296**, in den Zyklus nicht miteinbezog, ist unklar; hätte er sie den vier anderen Mannheimer Werken hinzugefügt, hätte er in Paris nur noch eine komponieren müssen. Möglicherweise hielt er KV296 zurück, weil er sie Therese Pierron widmen wollte. Therese war die 15-jährige Stieftochter des Mannheimer Hofkammerrats Anton Joseph Serrarius, in dessen Haushalt Mozart und seine Mutter untergebracht waren. Als Gegenleistung gab Mozart Therese Klavierunterricht. In Briefen an seinen Vater bezeichnete Mozart sie mehrfach als „unsere haus-Nymphe“ und äußerte sich vernichtend über ihre pianistischen

Fertigkeiten. Im Rahmen eines Musikabends, der am 14. Januar im Hause Serrarius veranstaltet wurde, spielte Therese Pierron ein Solokonzert von Mozart, das sie unter Anleitung des Komponisten einstudiert hatte (wahrscheinlich das relativ anspruchslose C-Dur-Konzert, KV 246, welches sie bekanntermaßen im folgenden Monat aufführte); und am 12. März, nur zwei Tage, bevor die Mozarts Mannheim verließen, nahm sie zusammen mit Mozarts zukünftiger Schwägerin Aloisia Weber sowie einer weiteren Schülerin, Rosina Cannabich, an einer Aufführung des Tripelkonzerts KV 242 teil. Am Abend zuvor hatte Mozart Therese Pierron seine neukomponierte C-Dur-Sonate KV 296 präsentiert, welche jedoch erst drei Jahre später im Druck erschien, und zwar als eine von sechs Violinsonaten, die wiederum einer anderen Mozartschülerin, Josepha von Auernhammer, gewidmet waren.

Im ersten Satz von KV 296 übernimmt das Klavier die Hauptrolle. Erst in der Durchführung tritt die Geige kurz mit sequenzartigen Phrasen, die sich aus einem Repetitionsmotiv vom Ende der Exposition ergeben, in den Vordergrund. Auch zu Beginn des warm-lyrischen langsamen Satzes nimmt die Geige sich mit ihrer charakteristischen zwei-gegen-drei-Melodie und Begleitung bescheiden zurück. Im Mittelteil des Andante schwingt die Geige sich jedoch plötzlich empor—es erklingt ein neues Motiv mit aufsteigenden melodischen Sprüngen; der Beginn der Reprise ist ebenfalls dem Streichinstrument gewidmet. Der denkwürdigste der drei Sätze ist jedoch wohl das überschwängliche Schlussrondo, wo alle aufeinanderfolgenden Motive direkt aus dem jeweils vorangehenden zu entstehen scheinen. Das zweite Thema wechselt schnell von Dur nach Moll und wieder zurück, bevor keuchende Zweiton-Figuren eine neue Episode in Moll erzeugen. Ein weiteres neues Thema, diesmal in F-Dur, wird direkt danach eingeführt und das Rondo-Hauptthema kommt erst ganz am Ende noch einmal zu Wort, direkt vor der ausgelassenen Coda.

In dem Widmungsvorwort zu den Sonaten KV 301–306 (die sogenannten „Kurfürstin“-Sonaten sind Elisabeth Auguste von Pfalz-Bayern zugeeignet) wird der Ruhm der Mannheimer Schule betont. Von den sechs Werken ist es in erster Linie die **Sonate D-Dur, KV 306**, in der dem Mannheimer Stil Tribut gezollt wird, und dort insbesondere in der Reprise des ersten Satzes, Allegro, der nicht mit dem Hauptthema beginnt, sondern mit dem zweiten Thema, wobei eine verkürzte Reprise des energischen ersten Themas für die Schlusstakte reserviert wird: eine typisch Mannheimer Geste. Da das zweite Thema auffallend instabil ist—es beginnt in Moll und nähert sich der eigentlichen Tonart nur indirekt—, wirkt die Reprise zunächst wie eine Fortsetzung der Durchführung, und eine entschiedene Rückkehr zur Grundtonart ist deutlich verzögert.

Das Thema des langsamen Satzes, welches zunächst nur vom Klavier gespielt wird, besteht aus zwei gegensätzlichen Hälften: ein sanftes Motiv, das *mezza voce* erklingt und in einem wiederholten Orgelpunkt verankert ist, und eine extravertierte, stärker harmonisierte Phrase, deren Bass nun in Oktaven aufsteigt, um der abwärts gerichteten Melodielinie entgegenzuwirken. Wenn die Geige einsetzt, geschieht das fast unbemerkt—ein einzelner Halteton scheint zunächst lediglich den Resonanzraum der Anfangstakte der Melodie zu erweitern. Erst allmählich bewegt die Geige sich in den Vordergrund, um in der zweiten Hälfte des Themas die Initiative zu ergreifen und es in einen emporsteigenden, lyrischen Abschluss auszudehnen. Nicht weniger bemerkenswert sind die Schlusstakte der Exposition, die eine Mini-Kadenz andeuten. Hier windet sich die rechte Hand des Pianisten über einem weiteren wiederholten Orgelpunkt empor, während die geschmeidige, synkopierte Linie der Geige abwärts gerichtet ist, bis die beiden Instrumente zusammenfinden und einen Moment lang im Parallelgang spielen. Nach der Durchführung, die für einen langsamen Satz ungewöhnlich ausgeschmückt ist, erklingt in der



Reprise eine Version des Hauptthemas, dessen zweite Hälfte von komplexen Arabesken des Klaviers begleitet wird—eine Faktur, die Beethoven nicht verborgen blieb.

Wenn mit dem ersten Satz der Sonate dem Mannheimer Stil Tribut gezollt wird, so steht das Schlussrondo mit alternierenden Themen, Taktwechseln und unterschiedlichen Tempi im französischen Stil. Das Haupt-Rondothema, ein sanftes Allegretto, wird von beiden Instrumenten gespielt, die sich zusammen im Oktavabstand bewegen. In der zweiten Hälfte dieses Themas werden in der Klavierstimme Hörner und Trompeten angedeutet, während die schnellen Tonrepetitionen der Violine für einen Anflug von Pauken sorgen. Das Allegretto geht ohne Vorwarnung in ein brillantes Allegro in $\frac{6}{8}$ über, welches als Sonatensatz-Exposition angelegt ist. Diese beiden völlig unterschiedlichen Materialtypen alternieren miteinander, bis Mozart eine großangelegte Kadenz in den Ring wirft. Jedoch ist der Triller, der normalerweise das Ende der Kadenz signalisiert, nicht aufgelöst. Stattdessen kommt eine verkürzte Wiederholung des Allegretto in einem einzigen langsamen Takt zur Ruhe, der an das Ende der Kadenz erinnert. Darauf wird das Stück rasch mit einem weiteren Allegro-Fragment abgeschlossen.

Im April 1784 hielt sich die italienische Geigerin Regina Strinasacchi in Wien auf. Sie war offensichtlich eine erstklassige Instrumentalistin und Mozart komponierte umgehend eine neue Sonate für das Konzert, das sie im Kärntnertortheater geben sollte—sicherlich davon beflügelt, dass dieses Konzert in Gegenwart des Kaisers, Joseph II., stattfinden sollte. Mozart schrieb an seinen Vater:

Hier haben wir nun die berühmte Mantuanerin Strinasacchi, eine sehr gute Violinspielerin; sie hat sehr viel Geschmack und Empfindung in ihrem Spiele.—Ich schreibe eben an einer Sonate, welche wir Donnerstag im Theater bey ihrer Akademie zusammen spielen werden.

Ebenso wie es bei der G-Dur-Sonate KV 379 passiert war, hatte Mozart so wenig Zeit, das neue Werk, die **Sonate B-Dur, KV 454**, zu komponieren, dass er bis zum Konzert nur die Violinstimme notieren konnte und den Klavierpart aus dem Kopf spielen musste. Dass Mozart diese Glanzleistung tatsächlich vollbrachte, findet sich im Manuskript des Werks bestätigt, wo die beiden Stimmen jeweils in unterschiedlicher Tinte notiert sind. Hinzu kommt, dass Mozart sich an mehreren Stellen nicht genügend Platz gelassen hatte, die komplexeren Passagen des Klavierparts auszuschreiben, so dass diese über die bereits gezogenen Taktstriche hinausgehen.

KV 454 ist das erste von drei großangelegten Meisterwerken, die den Mozart'schen Sonaten für Klavier und Violine die Krone aufsetzen (die Folgewerke sind die Es-Dur-Sonate KV 481 und die A-Dur-Sonate KV 526). Sie ist eine seiner großartigsten Kompositionen dieser Art und die einzige aus seinem Spätwerk, welche mit einer langsamen Einleitung beginnt. Diese Einleitung verleiht dem gesamten ersten Satz besondere Pracht und ermöglicht gleichzeitig dem Allegro, trotz seines drängenden Themas, leise zu beginnen. Obwohl das Allegro selbst zahlreiche thematische Ideen enthält, führt Mozart in der zentralen Durchführung neues Material durch, das als Ausgangspunkt für eine kleine kadenzartige Staccatofigur dient, die die Exposition abrundet. Jene Staccatofigur kehrt in der Coda des Satzes zurück, bevor das Stück mit einer Reihe brillanter Klavier-Arpeggien beendet wird.

Um Regina Strinasacchis Vorliebe für das langsame, kantable Spiel nachzukommen, legte Mozart den mittleren Satz der Sonate ursprünglich als Adagio an, bezeichnete den Satz allerdings später als Andante. Es ist dies einer seiner tiefgründigsten langsamen Sätze, der vielleicht in erster Linie für die harmonische Kühnheit des letzten Teils der Durchführung bemerkenswert ist, wo die Musik sich innerhalb weniger Takte von b-Moll (die düstere Tonart, in



der die Durchführung beginnt) in ein äußerst entlegenes h-Moll bewegt und dann droht, eine noch abseitigere Modulation nach c-Moll in Angriff zu nehmen, diese letzten Endes jedoch geschickt vermeidet. Im langsamen Satz der Es-Dur-Sonate KV 481 sollte Mozart ähnliche harmonische Experimente noch weiter führen.

Dem Schlussrondo liegt ein gavotteartiges Thema zugrunde, welches mit Tonwiederholungen beginnt. Die Satzbezeichnung lautet Allegretto anstatt Allegro, doch Mozart schließt das Werk trotzdem in brillanter Weise ab, indem er bis zum Schluss nichts Schnelleres als Achteltriolen schreibt und dann den Pianisten plötzlich mit einer virtuos Sechzehntelgeste konfrontiert.

Die **Sonate F-Dur, KV 547**, war Mozarts letztes Werk dieser Art und bildet ein kurioses Postskriptum zu der Serie. Beim Hören wird nicht deutlich, dass es aus einer besonders fruchtbaren Zeit seines Lebens stammt—die Phase der drei letzten Symphonien, des Klaviertrios E-Dur, KV 542, und des zauberhaften Divertimento für Streichtrio, KV 563, die alle kurz nacheinander im Sommer 1788 entstanden. Einige Monate zuvor hatte Mozart sich durch die Veröffentlichung seiner drei Streichquintette (KV 515, 516 und 406—das Letztere war eine Bearbeitung der düsteren Bläuserserenade KV 388 in c-Moll) auf Subskriptionsbasis eine Aufbesserung seiner Finanzen erhofft. Öffentliches Interesse daran blieb jedoch aus, so dass er sich um andere Einnahmequellen bemühen musste. Eine fand sich in dem lukrativen Markt technisch anspruchsloser Musik für Laien, und am 26. Juni 1788 trug Mozart die berühmte Sonate KV 545 in seinen Werkkatalog ein, wo er sie als „Eine kleine klavier Sonate für anländer“ bezeichnete. In dem Werk werden offensichtliche pädagogische Absichten mit tiefgreifender musikalischer Originalität kombiniert. Wohl weniger hochwertig ist die Violinsonate KV 547, die am 10. Juli fertiggestellt und von Mozart sehr ähnlich beschrieben wurde: „Eine kleine Clavier-Sonate für Anfänger mit einer Violin“.

Letztendlich wurde jedoch weder die eine noch die andere Sonate zu seinen Lebzeiten veröffentlicht. KV 547 erschien erstmals 1805 in ihrer ursprünglichen Form, obwohl das Finale, ein Variationensatz, bereits zehn Jahre zuvor von dem Verleger und Komponisten Franz Anton Hoffmeister in einer Fassung für Klavier solo herausgegeben worden war. Die vierte Variation, in der die Geige die Melodie hat, wurde von Hoffmeister mit einer neuen Variation ersetzt; zudem schrieb er die Coda um, in der das Streichinstrument ebenfalls ursprünglich die Hauptrolle gespielt hatte. Seine Version der Variationen wurde 1799 neu aufgelegt und im Rahmen der Mozart-Gesamtausgabe von Breitkopf & Härtel veröffentlicht. In dieser Ausgabe folgten auf die Variationen zwei Sonatensätze, wiederum für Klavier solo, die jeweils auf den mittleren Satz (Allegro) der Violinsonate und das Finale der „Sonate facile“ C-Dur, KV 545, zurückgehen; letzterer Satz steht hier, ebenso wie das Allegro, in F-Dur.

Die Versuchung, die Sonate KV 547 in ein marktfähiges Soloklavierstück zu verwandeln, ist insofern nachvollziehbar, als dass die Geige größtenteils eine untergeordnete Rolle spielt. Jedoch ist ihre Partie deutlich mehr als bloße Begleitung; neben der bereits erwähnten 4. Variation im Finale tritt die Geige im ersten Satz ins Rampenlicht, sobald das Eröffnungsthema erklingen ist, und wiederum zu Beginn der Durchführung und der Reprise im mittleren Satz. Die Triebkraft der Durchführung wäre ohne die winzige rhythmische Figur, welche die Violine immer wieder einwirft, ernstlich geschmälert.

Die Gesamtanlage der Sonate—ein schneller Mittelsatz, der von zwei langsamen, oder relativ langsamen, Sätzen eingerahmt wird—findet sich sonst bei Mozart nicht, und die Tatsache, dass alle drei Sätze in derselben Tonart stehen, ist ebenfalls untypisch. Man kann sich des Eindrucks kaum erwehren, dass die Form dieser Sonate ohne die abschließenden Variationen zufriedenstellender

wäre, und man muss sich darüber bewusst sein, dass Mozart sie möglicherweise als eigenständiges Stück geplant hatte. Wie dem auch sei, die Sonate ist uns jedenfalls in offenbar manipulierter Form überliefert. Insbesondere die Klavierkadenz, die im ersten Satz in die Reprise leitet, ist für

ihre schlichte Umgebung viel zu aufwendig gestaltet und wohl nicht authentisch. Insgesamt gesehen gibt Mozarts letzte Violinsonate uns mehrere Rätsel auf, die es noch zu lösen gilt.

MISHA DONAT © 2017
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL



