



harmonia
mundi

An impressionist painting of a garden scene. A large, dark tree trunk is on the left. In the foreground, two figures in light-colored dresses are seated on the grass. In the middle ground, two more figures stand, one in a patterned dress and one in a light-colored dress. The background is filled with soft, dappled light and green foliage. The overall style is characteristic of the Impressionist movement.

Sonate
pour piano et violon
CÉSAR FRANCK

ERNEST CHAUSSON

Concert

Isabelle **Faust**
Alexander **Melnikov**
Salagon Quartet

CÉSAR FRANCK (1822-1890)

Sonate pour piano et violon

La majeur / *A major* / A-Dur

- | | | | |
|---|--|--|------|
| 1 | | I. Allegro ben moderato | 6'32 |
| 2 | | II. Allegro | 7'53 |
| 3 | | III. Recitativo fantasia. Ben moderato | 7'24 |
| 4 | | IV. Allegro poco mosso | 6'12 |

ERNEST CHAUSSON (1855-1899)

Concert pour piano, violon et quatuor à cordes op.21

Ré majeur / *D major* / D-Dur

- | | | | |
|---|--|------------------------|-------|
| 5 | | I. Décidé | 13'58 |
| 6 | | II. Sicilienne | 4'26 |
| 7 | | III. Grave | 9'41 |
| 8 | | IV. Finale. Très animé | 10'52 |

Isabelle Faust, *Stradivarius violin "Vieuxtemps"*, 1710

Alexander Melnikov, *Érard piano*, c. 1885

Salagon Quartet (5-8)

Christine Busch, Lisa Immer, *violins*

Sebastian Wohlfarth, *viola*

Gesine Queyras, *cello*

La nomination en 1872 de César Franck comme professeur d'orgue au Conservatoire de Paris (il n'obtiendra jamais le poste convoité de celui de composition) est le gage d'une aisance financière lui permettant de se consacrer à la création. Une délivrance pour ce musicien qui, après avoir subi la tyrannie d'un père dont l'avarice ne le cédait en rien à celle du Félix Grandet balzacien, courra longtemps le cachet, ne réservant à la composition que son peu de temps libre et ses vacances d'été. Mais, entre deux concerts, Franck médite sur son art ; et ce qui va voir le jour à partir de son *Quintette pour piano et cordes* en fa mineur (1879) est le fruit de cette macération le conduisant à sacrifier toujours davantage la séduction et les plaisirs faciles, objets de ses Trios de jeunesse. Parmi cette moisson d'un des étés indiens les plus miraculeux de l'histoire de la musique, deux partitions essentielles : l'ultime *Quatuor à cordes* en Ré majeur de 1889 et, trois ans plus tôt, la *Sonate pour piano et violon* en La majeur.

Le titre fait bien précéder le violon du piano – l'instrument premier du compositeur bien avant l'orgue : à l'exception du *Quatuor*, toutes ses œuvres de musique de chambre l'intègrent. Virtuose, la partie qu'il lui confie dans la *Sonate*, si l'on en croit le manuscrit, fut rédigée en premier, la "voix" du violon se greffant comme par surcroît. Un esprit aussi avisé qu'Alfred Cortot ne s'y trompa pas, qui en réalisa un arrangement pour piano seul. Si elle demeure dépourvue de traits en doubles cordes et de pizzicatos, la partie de violon, larvée de plis et replis chromatiques, s'avère néanmoins d'une redoutable difficulté d'intonation. Faut-il voir dans cette sonate, comme on a pu le dire, le modèle de la "petite phrase de Vinteuil" ? D'après Proust lui-même, elle aurait eu plusieurs modèles, à l'instar des différents personnages d'*À la recherche du temps perdu* : Fauré, Saint-Saëns et même Wagner hantèrent son esprit.

Contrairement au *Quintette*, dont Debussy a pu dire que c'était "du paroxysme tout le temps", le premier mouvement de la *Sonate*, noté "Allegro ben moderato", a des allures de "feuille d'album, dont le rythme souple et berceur étonne au début d'une sonate" (Robert Jardillier), mais il n'en obéit pas moins au retour cyclique des thèmes dans la forme sonate, ainsi que le souligne Vincent d'Indy. L'"Allegro" orageux qui suit montre la face tourmentée de celui que la postérité s'est complu à figer en "Pater Seraphicus" d'une fausse légende saint-sulpicienne. À ces figurations nerveuses envahies par l'angoisse, le "Recitativo fantasia" oppose un lyrisme à fleur de peau, où le principe de la "cellule en extension" typique du compositeur belge régit la ligne mélodique. Après ce sommet d'émotion, l'humeur délibérément badine du rondeau final "Allegro poco mosso" tranche sur la gravité des mouvements précédents et referme sur une note brillante l'œuvre sans doute la plus jouée et enregistrée de Franck. Le violoniste Eugène Ysaÿe en donna la première audition mondiale avec Léontine Bordes-Pène le 16 décembre 1886 à Bruxelles avant de lui assurer rapidement une large audience.

Aux côtés de Guillaume Lekeu, Alexis Castillon ou Vincent d'Indy, Ernest Chausson fait partie de ces compositeurs qui se placèrent sous la bannière du frankisme, que d'aucuns surnommèrent par boutade la "Frank-maçonnerie". Ce juriste de formation, on a tendance aujourd'hui à l'oublier, ne suivit les cours de l'auteur des *Béatitudes* qu'en auditeur libre alors que son passage chez Jules Massenet dura plus de trois ans. C'est pourtant bien l'univers intérieur et tourmenté de Franck qui orienta son esthétique. Fidèle à la forme cyclique instaurée par le maître, Chausson, tard venu à la musique, ne disposera que de vingt ans pour écrire son œuvre dominée par la musique de chambre et la mélodie. Ironie du sort : tel un écho à l'accident de fiacre qui précipita la mort de Franck, Chausson trouva la sienne à la suite d'une stupide chute de bicyclette. Achèvement un an après la *Symphonie* en si bémol, le *Concert pour piano, violon et quatuor à cordes* se réclame de l'héritage de Rameau et Couperin, préfigurant ainsi l'*Hommage à Rameau* (1905) de Debussy et *Le Tombeau de Couperin* (1917) de Ravel. Le compositeur n'ayant pas donné d'explications précises à son sujet, on peut y voir tout autant une allusion au *concerto grosso* italien, structuré en *concertino* et *ripieno*. À Ysaÿe qui en suivit de près la gestation et en assura avec son quatuor la création à Bruxelles le 4 mars 1892, le musicien écrivit ces mots :

"Je ne vous cache pas d'ailleurs que c'est en pensant à vous (...) et à l'impeccable exécution que je pouvais espérer que j'ai écrit ce Concert. Il vous appartient donc un peu puisque, sans vous, il est à peu près certain que je ne l'eusse pas écrit. J'espère que vous voudrez bien me permettre de vous le dédier et que vous continuerez jusqu'au bout votre rôle de collaborateur en donnant définitivement la vie artistique à une œuvre que vous aurez inspirée."

Trois grands accords ouvrent d'une manière solennelle le "Décidé" initial. Moulés dans le bronze, ils génèrent un climat angoissé que viendront enrichir deux autres motifs, avant de réapparaître, conformément à la forme cyclique, dans le final. Le nom de Fauré vient instantanément à l'esprit pour qualifier l'esprit de l'ineffable "Sicilienne" qui, sous ses airs d'improvisation douce, combine savamment à l'issue du développement ses deux thèmes principaux en contrepoint. Colloque intérieur entre les deux lobes de son cerveau ? Écho au monde sombre et désenchanté du *Roi Arthur* (selon d'Indy) et du Largo de la *Symphonie* ? Sismographe des tourments qui traversent son âme ? Quelle que soit la manière dont on l'envisage, le "Grave" constitue le cœur émotionnel de l'œuvre, auquel le "Finale, Très animé", apporte une issue salvatrice, emporté par l'optimisme conquérant du premier thème, léger et syncopé. Les principaux éléments thématiques opèrent leur retour avant la lumineuse péroration sur un triomphant Ré majeur.

Maillon important dans l'histoire de la musique entre Franck et Debussy, le *Concert* de Chausson montre une synthèse remarquable entre la sombre préciosité de son écriture, aux raffinements fin de siècle, et la solide charpente cyclique qui le structure. Le critique Pierre Lalo ne s'y trompa pas, qui y entendit "... l'une des œuvres les plus considérables et les plus intéressantes qu'on ait en ces dernières années écrites pour la musique" (1898). Une appréciation à laquelle la postérité n'a pas manqué de souscrire.

JÉRÉMIE BIGORIE

César Franck's appointment as professor of organ at the Paris Conservatoire in 1872 (he was never to obtain the coveted post of professor of composition) provided him with the financial comfort that enabled him to devote himself to creative activity. It was a deliverance for a musician who, after enduring the tyranny of a father whose stinginess was every bit the equal of Balzac's Félix Grandet, had long been forced to live off his playing and private lessons, reserving for composition only the little free time he had left and his summer holidays. Nevertheless, between two concerts, Franck meditated on his art; and the works that were to emerge from his Piano Quintet in F minor (1879) onwards were the fruits of this maturation, which led him increasingly to sacrifice the seduction and the easy pleasures he had cultivated in his youthful trios. The harvest of what is one of the most miraculous Indian summers in the history of music includes two key chamber works: his final composition, the String Quartet in D major of 1889 and, three years previously, the Sonata for piano and violin in A major. It will be noted that the title places the violin after the piano – the composer's first instrument, long before the organ: with the exception of the Quartet, it features in all his chamber music. If the evidence of the manuscript is to be believed, the virtuoso part he assigned to the piano in the Sonata was written first, with the 'voice' of the violin grafted onto it like an addendum. A judge as shrewd as Alfred Cortot was lucid enough to make an arrangement for solo piano. Although it is devoid of passages in double stopping or pizzicato, the violin part, replete with treacherous chromatic twists and turns, nonetheless poses formidable difficulties of intonation. Should one see in this sonata, as has sometimes been claimed, the model for the 'petite phrase de Vinteuil'? According to Proust himself, his fictional sonata had several models, like the different characters in *À la recherche du temps perdu*: Fauré, Saint-Saëns and even Wagner haunted his mind.

Unlike the Quintet, which Debussy described as 'paroxysm all the time', the first movement of the Sonata, marked 'Allegro ben moderato', suggests 'an albumleaf, with a supple, swaying rhythm astonishing at the start of a sonata' (Robert Jardillier), but it still obeys the principle of cyclic recurrence of themes within its sonata form, as Vincent d'Indy emphasised. The stormy 'Allegro' that follows displays the tormented face of a composer whom posterity has delighted in identifying solely as the 'Pater Seraphicus' perpetuated by a false legend of glutinous piety. In contrast with these nervy figurations invaded by anguish, the 'Recitativo fantasia' offers a hypersensitive lyricism, in which the principle of the 'extended cell' typical of the Belgian composer governs the melodic line. After this emotional peak, the deliberately playful mood of the concluding rondo, 'Allegro poco mosso', stands out against the gravity of the preceding movements and rounds off what is probably Franck's most frequently played and recorded work on a brilliant note. The violinist Eugène Ysaÿe gave the world premiere with Léontine Bordes-Pène in Brussels on 16 December 1886 before swiftly gaining a wide audience for the piece around the world.

Alongside Guillaume Lekeu, Alexis Castillon and Vincent d'Indy, Ernest Chausson is one of those composers who placed themselves under the banner of Franckism, or 'la Franck-maçonnerie' as some commentators jokingly called it.¹ There is a tendency today to forget that Chausson merely sat in on Franck's classes, whereas he spent more than three years as a pupil of Jules Massenet. But it was unquestionably the introverted and tormented world of Franck that oriented his aesthetic, and he remained faithful to the cyclic form established by the Master throughout his career. A latecomer to music (he had originally qualified as a lawyer), Chausson was destined to have only twenty years to compose his œuvre, dominated by chamber music and songs. By an irony of fate, as if to echo the cab accident that precipitated Franck's demise, Chausson met his death following a stupid fall from his bicycle. Completed a year after the Symphony in B flat, the *Concert* for piano, violin and string quartet asserts its roots in the heritage of Rameau and Couperin², thus foreshadowing Debussy's *Hommage à Rameau* (1905) and Ravel's *Le Tombeau de Couperin* (1917). Since the composer gave no precise explanation in this respect, one may equally see an allusion here to the Italian concerto grosso, structured by the division between concertino and ripieno. Chausson wrote these words to Ysaÿe, who followed the gestation of the work closely and gave its first performance with his quartet in Brussels on 4 March 1892:

Indeed, I shall not conceal from you that I wrote this Concert thinking of you . . . and of the impeccable execution I could hope for. It therefore belongs you to a certain extent, since, without you, it is virtually certain that I would not have written it. I hope you will be so kind as to permit me to dedicate it to you and that you will see your collaborative role through to the end by bestowing artistic life once and for all on a work you have inspired.

Three massive chords, as if cast in bronze, form the solemn opening to the first movement, marked 'Décidé'. They generate an anguished atmosphere that is enriched by two further themes, and they will reappear in the finale, in accordance with the rules of cyclic form. The name of Fauré instantly springs to mind to characterise the spirit of the ineffable 'Sicilienne', which, for all its apparent air of gentle improvisation, skilfully combines its two principal themes in counterpoint at the end of the development. An inner colloquy between the two lobes of his brain? An echo of the sombre and disenchanted world of *Le Roi Arthus* (as d'Indy avers) and of the 'Largo' of the Symphony? A seismograph of the torments that traversed his soul? However one looks at it, the Grave constitutes the emotional heart of the work, to which the 'Finale', marked 'Très animé', brings resolution and salvation, sweeping all before it with the all-conquering optimism of the first theme, agile and syncopated. The principal thematic elements contrive to return before the luminous peroration in a triumphant D major.

An important link in the history of music between Franck and Debussy, Chausson's *Concert* exhibits a remarkable synthesis between the sombre preciousness of its style, with its characteristically *fin de siècle* refinements, and the solid cyclic frame that provides its structure. The critic Pierre Lalo saw this clearly when he described it as 'one of the most considerable and interesting works of music written over these last few years' (1898). An assessment with which posterity has not disagreed.

JÉRÉMIE BIGORIE

Translation: Charles Johnston

¹ Freemasonry is *la franc-maçonnerie* in French, the play on words suggesting the exclusive and fraternal nature of the circle that formed around Franck. (Translator's note)

² Both of whom wrote sets of chamber works entitled 'concert'. (Translator's note)

Die Ernennung César Francks zum Professor für das Fach Orgel am *Conservatoire de Paris* (die lang ersehnte Stelle als Kompositionsprofessor sollte er nie erhalten) war für ihn gleichsam die Garantie für einen gesicherten finanziellen Wohlstand, der ihm gestatten sollte, sich ganz auf sein kreatives Schaffen zu konzentrieren. Eine regelrechte Befreiung für diesen Musiker, der zunächst unter der Tyrannei eines Vaters gelitten hatte, dessen Knauserigkeit derjenigen des Félix Grandet aus Balzacs „Comédie Humaine“ in nichts nachstand; später dann war er lange Zeit auf der Suche nach einer festen Anstellung und konnte daher der Arbeit an seinen Kompositionen nur seine knapp bemessene Freizeit und die Sommerferien widmen. Doch zwischen einem und dem nächsten Konzert sann er stets über seine Kunst nach, und das, was nach seinem Klavierquintett f-Moll (*Quintette pour piano et cordes en Ré majeur*) von 1879 zutage treten sollte, ist das Ergebnis eines Reifeprozesses, im Laufe dessen er begann, sich nach und nach von all den leichten Verführungen und Vergnügen, die Thema der *Trios* seiner Jugendzeit gewesen waren, zu trennen. Zur Ausbeute eines der wundervollsten Altweibersommer der Musikgeschichte gehören zwei grundlegende Werke: das allerletzte Streichquartett D-Dur (*Quatuor à cordes en Ré majeur*) von 1889 und die Sonate für Klavier und Violine A-Dur (*Sonate pour piano et violon en La majeur*), die drei Jahre früher entstanden war. Hier wird im Titel des Werkes tatsächlich das Klavier als Erstes genannt – das weit vor der Orgel das Hauptinstrument des Komponisten war: Mit Ausnahme des Streichquartetts ist es fester Bestandteil aller seiner Kammermusikwerke. Der virtuose Part, den er ihm in der *Sonate* anvertraut, ist, wenn man dem Manuskript glauben schenken will, als erstes verfasst worden, während die „Stimme“ der Violine sich später dazugesellt hat. Ein so kluger Geist wie Alfred Cortot lag daher wohl mehr als richtig, als er davon ein Arrangement für Solo-Klavier schrieb. Auch wenn der Violinpart ohne Doppelgriffe und Pizzicati auskommt, ist er doch gespickt mit versteckten chromatischen Wendungen und andeutet sich als Herausforderung voller furchteinflößender Intonationshürden. Muss man in dieser Sonate, wie bisweilen gesagt wurde, das Vorbild der „kleinen Phrase von Vinteuil“, des kurzen musikalischen Motivs, das bei Proust so häufig zitiert wird, sehen? Proust selbst gibt an, es habe wohl mehrere Vorbilder gehabt, ganz so wie auch die verschiedenen Persönlichkeiten in „Auf der Suche nach der verlorenen Zeit“ (*À la Recherche du temps perdu*): Fauré, Saint-Saëns und sogar Wagner geisterten ihm da durch den Kopf.

Im Gegensatz zum *Quintett*, von dem Debussy sagte, dass es „die ganze Zeit über einen einzigen Höhepunkt“ darstellt, wirkt der erste Satz der Sonate, überschrieben mit *Allegro ben moderato*, wie ein Charakterstück im Stil eines „... Albumblatts, dessen sanfter, wiegender Rhythmus am Beginn einer Sonate sehr überrascht“ (Robert Jardillier), doch noch weniger gehorsam ist er hinsichtlich der zyklischen Wiederkehr der Themen der Sonatenform, wie Vincent d'Indy hervorhebt.

Das sich anschließende stürmische *Allegro* zeigt das gepeinigste Gesicht desjenigen, den die Nachwelt gern als „Pater Seraphicus“ in einer falschen Legende aus Saint-Sulpice verewigt sehen möchte. Diesen unruhigen, von Angst durchtränkten Darstellungen stellt das *Recitativo fantasia* eine äußerst empfindsame Lyrik gegenüber, in der das für den belgischen Komponisten typische Prinzip der „sich ausdehnenden Zelle“ die melodische Linie bestimmt. Nach diesem emotionalen Höhepunkt hebt sich das finale Rondo *Allegro poco mosso* mit seiner befreit-launigen Stimmung deutlich von der Schwere der vorherigen Sätze ab und beschließt mit einer brillanten Note dieses ohne Zweifel am häufigsten gespielte und aufgenommene Werk César Francks. Der Violinist Eugène Ysaÿe besorgte am 16. Dezember 1886 in Brüssel mit Léontine Bordes-Pène die Welturaufführung und verschaffte dem Stück damit sehr schnell eine breite Zuhörerschaft.

Neben Guillaume Lekeu, Alexis Castillon oder Vincent d'Indy gehört auch Ernest Chausson zu jenen Komponisten, die sich unter dem Banner des Franckismus bewegten und die daher von manchen scherzhaft als „Franck-Freimaurer“ bezeichnet wurden. Der studierte Jurist nahm – heute neigt man dazu, das zu vergessen – an den Kursen des Autors der „Béatitudes“ nur als Gasthörer teil, während seine Phase bei Jules Massenet länger als drei Jahre anhielt. Dennoch ist es das innere, gequälte Universum Francks, das seine Ästhetik prägte. Chausson, der treu an der von dem Meister etablierten zyklischen Form festhielt, war erst spät zur Musik gekommen und sollte nur zwanzig Jahre Zeit zum Komponieren seines von der Kammermusik und dem melodischen Werk beherrschten Oeuvres haben. Ironie des Schicksals: Gleichsam als Echo auf den schweren Unfall mit einem Pferdeomnibus, der dem Tode César Francks vorausging, starb Chausson infolge eines banalen Fahrradunfalls. Sein Konzert für Klavier, Violine und Streichquartett beruft sich auf das Erbe von Rameau und Couperin und gibt so einen Vorgeschmack auf die *Hommage à Rameau* (1905) von Debussy und *Le Tombeau de Couperin* (1917) von Ravel.

Da der Komponist keine genauen Erläuterungen zu seinem Sujet gegeben hatte, kann man hierin ebenso gut eine Anspielung auf das italienische Concerto Grosso sehen, das sich in *Concertino* und *Ripieno* unterteilt. An Ysaÿe, der die Entstehung aus nächster Nähe verfolgte und mit seinem Quartett am 4. März 1892 in Brüssel die Uraufführung besorgte, schrieb der Musiker diese Worte: „Ich möchte Ihnen übrigens nicht verhehlen, dass es der Gedanke an Sie und die tadellose Aufführung, auf die ich hoffen durfte, waren, die mich dieses Konzert schreiben ließen. Es gehört also auch Ihnen ein wenig, denn ohne Sie, soviel ist fast sicher, hätte ich es nie geschrieben. Ich hoffe daher, dass Sie mir erlauben mögen, es Ihnen zu widmen und dass Sie bis zum Schluss Ihre Rolle als Mitarbeiter daran ausüben werden, indem Sie einem Werk, zu dem Sie mich inspiriert haben, endgültig künstlerisches Leben einhauchen.“

Drei große Akkorde eröffnen auf feierliche Art und Weise das anfängliche *Décidé*. Gleichsam in Bronze gegossen, schaffen sie ein Klima beklemmender Angst, das von zwei weiteren Motiven noch angereichert wird, bevor sie, gemäß der zyklischen Form, im Finale wieder auftauchen.

Unweigerlich kommt einem der Name Fauré in den Sinn, wenn es darum geht, die unaussprechliche Stimmung der *Sicilienne* zu beschreiben, die mit ihren zart improvisierten Melodien die beiden kontrapunktischen Themen am Ende der Durchführung schließlich weise zusammenführt.

Handelt es sich hier um den inneren Dialog zwischen seinen beiden Gehirnhälften? Ein Echo der düsteren und ernüchternden Welt des *Roi Arthur* (gemäß d'Indy) und des Largo der *Symphonie*? Um einen Seismographen der Qualen, die durch seine Seele geistern? Wie man es auch immer betrachten mag – in jedem Falle bildet das *Grave* das emotionale Herz des Werkes; ihm fügt das *Finale, Très animé* den rettenden Schluss hinzu, getragen vom mitreißenden Optimismus des ersten Themas, das leicht und synkopiert daherkommt. Die hauptsächlich thematischen Elemente kehren schon vor dem lichterfüllten Schluss in einem triumphalen D-Dur wieder.

Als wichtiges musikgeschichtliches Bindeglied zwischen Franck und Debussy zeugt Chaussons *Concert* von einer bemerkenswerten Synthese aus der düsteren Geziertheit seines Schreibstils und den Raffinessen der Fin-de-Siècle-Elemente sowie dem soliden zyklischen Gerüst, das es strukturiert. Der Kritiker Pierre Lalo lag nicht falsch, wenn er darin „... eines der beachtlichsten und interessantesten Werke, die in den letzten Jahren im Bereich der Musik geschrieben wurden...“, sah (1898). Eine Einschätzung, die auch von der Nachwelt vorbehaltlos unterschrieben wurde.

JÉRÉMIE BIGORIE
Übersetzung: Sophia Simon

Already available / Déjà parus
Also available digitally / Disponibles également en version digitale

LUDWIG VAN BEETHOVEN
Complete Sonatas for piano & violin
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
4 CD HMC 902025,27

Piano Trios op.70 no.2 & op.97 "Archduke"
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Jean-Guihen Queyras, cello
CD HMC 902125

JOHANNES BRAHMS
Violin Sonatas opp.100 & 108
SCHUMANN **Romances op.94**
DIETRICH | SCHUMANN | BRAHMS
F.A.E. Sonata
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 902219

FRANZ SCHUBERT
Duets for piano and violin
Sonata D.574, Rondo D.895, Fantasy D.934
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
CD HMC 901870



ROBERT SCHUMANN
Violin Concerto
Piano Trio no.3
CD+DVD HMC 902196

Piano Concerto
Piano Trio no.2
CD+DVD HMC 902198

Isabelle Faust, violin
Jean-Guihen Queyras, cello
Alexander Melnikov, piano
Freiburger Barockorchester
Pablo Heras-Casado



DMITRI SHOSTAKOVICH
Piano Concertos nos.1 & 2
Sonata for violin & piano op.134
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, piano
Mahler Chamber Orchestra
Teodor Currentzis
CD HMC 902104



CARL MARIA VON WEBER
Sonatas for piano and violin op.10
Piano Quartet op.8
Sonata D.574, Rondo D.895, Fantasy D.934
Isabelle Faust, violin
Alexander Melnikov, fortepiano
Boris Faust, viola
Wolfgang Emanuel Schmidt, cello
CD HMC 902108



Isabelle Faust joue sur un violon Stradivarius “Vieuxtemps” de 1710
Alexander Melnikov joue sur un piano Érard c. 1885
(collection personnelle, restauration 2014, Markus Fischinger, Berlin)



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2017

Enregistrement juin et septembre 2017, Teldex Studio Berlin

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann - Montage : Thomas Bössl, Teldex Studio

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

Illustration : Maurice Denis, *Juillet*, 1892 - akg-images

Maquette Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902254