



MOZART sonates pour piano et violon

Robert Levin Gérard Poulet

1. Sonate K.526 - 1 - molto allegro10:13
2. Sonate K.526 - 2 - andante12:37
3. Sonate K.526 - 3 - presto07:49
4. Sonate K.380 - 1 - allegro10:57
5. Sonate K.380 - 2 - andante con moto10:56
6. Sonate K.380 - 3 - rondo04:54
7. Sonate KV Anh 47 - fragment initial01:02
8. Sonate KV Anh 47 - allegro10:11

Durée totale : **68:40**

Enregistrements inédits (pistes 1 à 6)

Piste 7 : fragment initial, inachevé, de Mozart

Piste 8 : version complétée par Robert Levin

La sonate Sonate KV Anh 47, présente dans ce disque, est une version remixée de celle de l'album PDD007

Enregistré en mai 2015 à la Goillotte, Vosne-Romanée

Prise de son et mixage : Alain Gandolfi

Tableau de couverture : Korin www.korinlaque.fr

Chefs-d'œuvre entre deux mondes

Leopold Mozart, le père du compositeur était l'auteur de *L'Ecole de violon*, un ouvrage publié en 1756, année de naissance de son fils, Wolfgang Amadeus. Tout naturellement, ce dernier apprit à jouer du violon et du piano avec une égale aisance, au point qu'il composa à l'âge de sept ans quatre sonates (K.6 à K.9) ! Ce genre musical accompagna par la suite le jeune musicien dans ses périples en Europe. Et pourtant, le génie du clavier - clavecin puis pianoforte - que fut Mozart, improvisateur avant tout et c'était alors la fonction première de tout interprète, participa à l'émancipation du violon.

Les deux sonates viennoises que nous entendons furent composées en 1787. Cette période dite de la maturité de Mozart (quel terme étonnant quand on songe à la longévité du compositeur !) donne toutefois le vertige. En effet, les premières sonates (tout comme celles de son illustre aîné Joseph Haydn, mais quelques décennies plus tôt) mettaient en valeur le clavecin orné de quelques incursions du violon. Celui-ci était relégué au rôle peu gratifiant d'un accompagnateur, à la présence même facultative. Pour tout dire, les quatre cordes de l'instrument doubtaient la main droite du clavier lorsque celle-ci le désirait...

Soucieux comme tout musicien de son temps de la promotion et de la rentabilité de sa musique, Mozart poussé, il est vrai par un père des plus

envahissants, se conforma à l'air du temps, aux modes viennoises et plus encore françaises. L'emploi judicieux du style "galant" rapportait plus que toute autre fantaisie exploratoire de nouveaux territoires musicaux. Dans le monde classique, la nouveauté de style demeurait une dérive superflue. Seul comptait l'art du *divertissement*, terme dont la noblesse et l'intelligence se sont égarées au fil du temps et dont le souvenir paraît incongru pour l'homme cultivé et pressé du 21^e siècle.

Mozart combina ainsi l'art des amateurs férus de technique, l'attente parfumée des cours princières, et la citation bienheureuse des airs à la mode. Malgré ces contraintes, il préserva sa signature. Il s'adapta aux nécessités de la diffusion musicale de son époque, cherchant le compromis entre provocation et académisme, virtuosité et technique abordable. Le défi était d'autant plus grand qu'il connut la révolution de la facture instrumentale, ce passage inouï d'instruments aux cordes pincées (la famille des clavecins) aux cordes frappées des pianofortes. Qui plus est, cet instrument à part entière - car il est inexact de croire qu'il fut l'ancêtre du piano que connurent Chopin et Liszt - allait se métamorphoser de manière considérable et accélérée entre la fin du 18^{ème} siècle et dans les vingt premières années du siècle suivant. Pour tout compositeur et Beethoven en fut l'exemple le plus frappant dès son installation à Vienne, la technique évoluait en fonction de nouveaux instruments, le compositeur sollicitant d'autant plus volontiers les facteurs d'instruments, qu'il était l'interprète

célébré de ses propres œuvres !

Mozart dut ainsi adapter deux instruments - violon et pianoforte - a priori fort éloignés l'un de l'autre, harmoniser leurs timbres en songeant assurément comme c'est le cas dans les mouvements lents des deux sonates, à l'univers de l'opéra. Cet univers qu'il transcrivit sans le soutien des mots, dans ses propres sonates pour piano et plus encore ses concertos. Beethoven résolut la question de manière radicale en utilisant de manière frontale, l'opposition entre les deux instruments...

La **Sonate en la majeur K.526** fut achevée le 24 août 1787. La composition de *Don Giovanni* prenait fin. Le *dramma giocoso* inspire l'esprit de la sonate. Enjoué et virtuose, dissimulant une architecture assez complexe avec quatre idées thématiques, l'*Allegro molto* témoigne d'un certain humour dans les premières pages. Le thème le plus remarquable est une sorte de petite rengaine pour laquelle le violon et le piano s'échangent la parole et multiplient les modulations les plus subtiles. À chaque reprise, les interprètes colorent différemment d'infimes détails. Ils semblent s'amuser de la vivacité et de la fantaisie de l'écriture.

Mains parallèles au piano, jeux à l'unisson, le *Lento* en deviendrait une berceuse. Le tempo est volontairement mesuré, accompagnant la confiance douloureuse et l'expression legato du chant. Autant de qualités que l'on croise dans les derniers concertos pour piano de Mozart. Dans le *Presto* final, le piano domine incontestablement. Chaque note

a été pensée, équilibrée pour que le divertissement se préserve de toute arrière-pensée. Dans ce joyau de l'écriture pour violon et piano, Mozart prend tout son temps pour mener à son terme chaque idée musicale.

La **Sonate en mi bémol majeur K.380** date, elle aussi, de l'été 1787. Les accords plaqués de l'*Allegro* donnent le ton avec une certaine solennité. La partition est plus chargée, plus "concertante" que la *Sonate en la majeur*. Le thème principal est digne d'un aria avec l'expression du bel canto. Certaines formules feraient aussi songer à la Sonate pour violon et piano dite "Le Printemps" que Beethoven acheva 14 ans plus tard. Il ne s'agit plus seulement d'une simple page de divertissement, mais d'une pièce profondément narrative. Pré-romantique avec le regard actuel. L'*Andante con moto* qui suit prend les allures d'une marche funèbre. La tristesse, la douleur de ce magnifique mouvement dont la tension est tenue de bout en bout, nous bouleverse. On remarque que le titre du mouvement final, *Rondeau (allegro)* est écrit en français. Mozart rend hommage et succombe à la mode versaillaise. La danse de salon se veut délicate, d'une allure débonnaire. C'est du moins la première impression. Pourtant, au cœur de la partition, la tension devient plus dure et sombre comme si le thème s'altérait sous le coup de variations. Mozart est toutefois prudent : il n'est pas question que l'œuvre se termine dans une telle atmosphère. Elle doit rester brillante et aussi insouciant que les auditeurs auxquels elle s'adresse. Musicologue et interprète marquant de l'œuvre de Mozart, Robert

Levin a complété les pièces pour violon et piano retrouvées à la mort du compositeur. Une démarche saisissante à notre époque car nous ne concevons plus l'improvisation classique. La partition imprimée est devenue "intouchable", son achèvement impensable. L'interprète est le garant du respect absolu des notes. Avons-nous oublié que Chopin, aux dires de ses élèves, ne jouait jamais deux fois de suite la même partition sans en apporter des variations conséquentes ? Quant aux organistes dont l'une des vocations demeure aujourd'hui encore, l'improvisation... Pour autant, le travail de l'interprète et dans le cas présent de Robert Levin, est autant celui d'un érudit, que d'un artisan et d'un artiste. Le musicologue mondialement reconnu possède une connaissance intime de l'écriture mozartienne. Le travail qu'il a entrepris pour de nombreuses cadences de concertos, mais aussi pour le Requiem de Mozart en témoigne.

Le fragment initial de la **Sonate KV Anh 47** et son **Allegro** nécessitent une assimilation de l'œuvre entière de Mozart pour en restituer une nouvelle "vérité" qui corresponde à une période donnée de la vie créatrice du compositeur. Sont ainsi convoqués simultanément plusieurs répertoires, ceux du piano seul, du lied, de la musique de chambre, de l'opéra pour que le nouveau souffle classique soit d'une justesse irréprochable. L'auditeur conquis par cet univers n'a plus aucun doute : « c'est probablement ainsi que cela devait sonner » pense-t-il.

Stéphane Friédérich



Masterpieces between two worlds

Leopold Mozart, the composer's father, was the author of *The Violin School*, a work published in 1756, the year in which his son, Wolfgang Amadeus, was born. Naturally, the latter learned to play both the violin and the piano with equal ease, to the point that he composed four sonatas (K.6 to K.9) at the age of seven! This musical genre subsequently accompanied the young musician on his travels through Europe. And yet Mozart, a genius of the keyboard, first the harpsichord, then the fortepiano, and above all an improviser, as this was then the primary role of any performer, contributed to the emancipation of the violin.

The two Viennese sonatas we hear were composed in 1787. This so-called period of Mozart's maturity, a striking term, when one considers the composer's short life, is nevertheless quite dizzying. Indeed, the early sonatas, like those of his illustrious elder Joseph Haydn, though a few decades earlier, highlighted the harpsichord, with the violin providing a few ornamental interventions. The latter was relegated to the rather thankless role of accompanist, its very presence remaining optional. Indeed, the instrument's four strings merely doubled the keyboard's right hand whenever required.

Concerned, like every musician of his time, with the promotion and profitability of his music, Mozart, admittedly encouraged by a most overbearing father, conformed to the spirit of the age, to Viennese fashions

and even more so to French ones. The judicious use of the style galant yielded greater rewards than any other exploratory fantasy in new musical territories. In the Classical world, stylistic novelty remained a superfluous deviation. What mattered above all was the art of *entertainment*, a term whose nobility and intelligence have become lost over time, and whose memory now seems incongruous to the cultivated yet hurried person of the twenty-first century.

Mozart thus combined the art prized by technically minded amateurs, the refined expectations of princely courts, and the happy quotation of fashionable airs. Despite these constraints, he preserved his own signature. He adapted to the practical demands of musical dissemination in his day, seeking a compromise between provocation and academicism, virtuosity and accessible technique. The challenge was all the greater because he lived through the revolution in instrument making, that extraordinary transition from plucked-string instruments (the harpsichord family) to the struck strings of the fortepiano. Moreover, this instrument in its own right, for it is inaccurate to regard it simply as the ancestor of the piano known to Chopin and Liszt, was to undergo considerable and rapid transformation between the end of the eighteenth century and the first twenty years of the next. For every composer, Beethoven being the most striking example from the moment he settled in Vienna, technique evolved in response to new instruments, the composer all the more readily calling upon instrument makers in that he was also the celebrated performer of

his own works.

Mozart therefore had to adapt two instruments, violin and fortepiano, which were, a priori, far removed from one another, and to harmonise their timbres, surely with the world of opera in mind, as is the case in the slow movements of both sonatas. It was this world that he transcribed without the support of words in his own piano sonatas, and even more so in his concertos. Beethoven resolved the question radically by making direct use of the opposition between the two instruments.

The **Sonata in A major, K.526**, was completed on 24 August 1787. The composition of *Don Giovanni* was drawing to a close. The *dramma giocoso* informs the spirit of the sonata. Lively and virtuosic, and concealing a fairly complex architecture built on four thematic ideas, the *Allegro molto* displays a certain humour in its opening pages. Its most remarkable theme is a kind of little refrain in which violin and piano exchange the floor and multiply the most subtle modulations. At each return, the performers colour tiny details differently. They seem to delight in the vivacity and fantasy of the writing.

With parallel hands in the piano and unison interplay, the *Lento* becomes almost a lullaby. The tempo is deliberately measured, accompanying the painful intimacy and the legato expression of the melodic line. These are all qualities one encounters in Mozart's last piano concertos.

In the final *Presto*, the piano unquestionably dominates. Every note has

been conceived and balanced so that the spirit of entertainment may be preserved from any ulterior weight. In this jewel of writing for violin and piano, Mozart takes all the time he needs to bring each musical idea to completion.

The **Sonata in E-flat major, K.380**, also dates from the summer of 1787. The block chords of the *Allegro* set the tone with a certain solemnity. The score is denser, more concertante than the *Sonata in A major*. The principal theme is worthy of an aria, with the expression of *bel canto*. Certain phrases also call to mind Beethoven's violin sonata known as the «Spring», completed fourteen years later. It is no longer merely a simple diverting piece, but a deeply narrative work: pre-Romantic, from a modern perspective. The *Andante con moto* that follows takes on the character of a funeral march. The sadness and pain of this magnificent movement, whose tension is sustained from beginning to end, are profoundly moving. One notices that the title of the final movement, *Rondeau (allegro)*, is written in French. Mozart pays homage to, and yields to, the fashion of Versailles. The salon dance aims at delicacy, with an easy-going manner. At least, that is the first impression. Yet at the heart of the score the tension grows harsher and darker, as though the theme were altered by the force of variation. Mozart remains cautious, however: the work is not to end in such an atmosphere. It must remain brilliant and as carefree as the listeners to whom it is addressed.

A distinguished musicologist and interpreter of Mozart's work, Robert Levin completed the pieces for violin and piano found at the composer's death. This is a striking undertaking in our own age, since we no longer conceive of classical improvisation. The printed score has become «untouchable»; its completion is unthinkable. The performer is the guarantor of absolute fidelity to the notes. Have we forgotten that, according to his pupils, Chopin never played the same score twice in succession without introducing substantial variations? And as for organists, one of whose callings still today remains improvisation... Even so, the work of the performer, and in this case of Robert Levin, is as much that of a scholar as of a craftsman and an artist. This internationally renowned musicologist possesses an intimate knowledge of Mozartian writing. The work he has undertaken on numerous concerto cadenzas, and also on Mozart's Requiem, bears witness to this.

The opening fragment of **Sonata K. Anh. 47** and its **Allegro** require the assimilation of Mozart's oeuvre as a whole in order to restore a new «truth» corresponding to a given period in the composer's creative life. Several repertoires are thus summoned simultaneously: those of solo piano music, the lied, chamber music, and opera, so that this renewed Classical breath may possess irreproachable rightness. Won over by this world, the listener is left in no doubt: «this is probably how it must have sounded», he thinks.

Stéphane Friédérich



la Goillotte



jub

Domaine Bizot

PDD058

