

α

MOZART & BEETHOVEN  
*Sonates pour pianoforte & violon*



RÉMY CARDINALE & HÉLÈNE SCHMITT



α

*Aug', mein' Aug', was sinkst du nieder?  
Goldne Traüme, kommt ihr wieder?  
Weg, du Traum, so gold du bist:  
Hier auch Lieb' und Leben ist.*

**Johann Wolfgang Goethe** (*Auf dem See*)

*Mes yeux, mes yeux, pourquoi vous baissez-vous?  
Rêves dorés, reviendrez-vous?  
Va-t-en, rêve! si doré que tu sois:  
Ici aussi on vit, on aime.*

**Johann Wolfgang Goethe** (*Sur le lac*)



Illustration :

**Élisabeth Louise Vigée-Lebrun**, (Paris, 1755 – 1842)

*La Comtesse Skavronskaia*, 1796

Huile sur toile, 80 x 66 cm

Paris, Musée du Louvre

Illustration de la page d'ouverture :

**Johann Nepomuk Hoechle**, (1790-1835)

Le salon de Beethoven trois jours après sa mort,

Gravure sur cuivre, Vienne, Wien Museum

Le commentaire de ce tableau par Denis Grenier est en page 5.

# Wolfgang Amadeus Mozart / Ludwig van Beethoven

(1756 – 1791)

(1770 – 1827)

## Mozart

*Sonate en mi b majeur KV 380 pour le clavecin ou pianoforte  
avec l'accompagnement d'un violon,  
dédiée à Josepha von Aurnhammer, Vienne 1781*

- |   |                  |       |
|---|------------------|-------|
| 1 | Allegro          | 9'30  |
| 2 | Andante con moto | 10'42 |
| 3 | Rondo allegro    | 4'33  |

## Mozart

*Sonate en si bémol majeur KV 454 pour clavier et violon,  
Vienne 1784*

- |   |                 |      |
|---|-----------------|------|
| 4 | Largo – Allegro | 7'16 |
| 5 | Andante         | 7'14 |
| 6 | Allegretto      | 7'19 |

## Beethoven

*Première sonate en ré majeur opus 12 pour violon et clavier,  
dédiée à Antonio Salieri, Vienne 1798*

- |   |                                       |      |
|---|---------------------------------------|------|
| 7 | Allegro con brio                      | 9'00 |
| 8 | Tema con variazioni. Andante con moto | 6'50 |
| 9 | Rondo allegro                         | 4'44 |

RÉMY CARDINALE *pianoforte*

HÉLÈNE SCHMITT *violon*

*À Pepe Fernandez, main dans la main*

*Que soient remerciés bien chaleureusement  
Enrique et Marta Fernandez pour leur confiance,  
Christoph Kern pour son magnifique pianoforte  
et Gilles Cantagrel pour son soutien.*

H.S.

*Violon Nicolò Gagliano, Naples, début des années 1760  
Archet allemand anonyme vers 1800  
Pianoforte d'après Anton Walter & Sohn, Christoph Kern, 2006*

*Enregistré en juin 2010 à l'Heure Bleue, La Chaux-de-Fonds (Suisse)  
Direction artistique, prise de son & montage: Hugues Deschaux  
Préparation et accord du piano: Christoph Kern  
Responsable de production: Julien Dubois  
Mise en page du livret: Anne Lou Bissières  
Photographies: Robin Davies*



**Élisabeth Louise Vigée-Lebrun**

Paris 1755 – 1842

*La Comtesse Skavronskaia*, 1796

Huile sur toile, 80 x 66 cm

Paris, Musée du Louvre

La tête légèrement inclinée, Catherine Vassilievna Skavronskaia née Engelhardt [1757 – 1793], le regard empreint d'une grande douceur, se tourne avec affabilité en direction de son spectateur. Sa robe au décolleté avantageux est en partie cachée par un manteau gris bleu décoré à la marge d'un ruban brodé avec un motif de corolle violacée, « rose » se répétant sur toute sa longueur. L'épaule et une partie de la poitrine sont recouvertes par une abondante chevelure, maintenue par un fichu enroulé et un bandeau qui la serre au-dessus du front. Les yeux clairs surmontés de sourcils bien dessinés, les lèvres discrètement soulignées de rouge, la favorite de Catherine II de Russie, la Grande, porte quelques rangs d'une chaîne d'or auxquels sont fixées des améthystes ou des alexandrites. La jeune femme, assise sur un fauteuil de velours vieux rose, s'est appuyée sur un coussin confectionné d'un même tissu, garni de dentelle d'or et d'un gros pompon, posé sur une table de bois nu.

Femme qu'on dit voluptueuse et indolente, la nièce du prince Grigori Alexandrovitch Potemkine devient sa maîtresse dès son jeune âge, une situation qu'elle accepte comme un fait, sans passion, ni sentiments, et qui durera jusqu'à sa rencontre avec le comte Skavronski, aristocrate livonien, croisé lors d'un voyage en Russie blanche de l'impératrice. Italophile, son mari a une passion pour la musique qui le mène à Naples où il est ambassadeur de son pays, et où elle le rejoint en raison de son mauvais état de santé. À sa mort, elle se marie à un bel Italien,

le comte Giulio Litta, ambassadeur des Chevaliers de Malte. Comblée de présents par Potemkine: bijoux précieux et vêtements conçus par Mlle Bertin, couturière de Marie-Antoinette, envoyés de Paris, demeurent inutilisés. Sans véritable éducation, la ravissante Catherine exerce un charme inné dû à son tempérament amène. C'est dans la cité parthénopéenne qu'elle rencontre Vigée-Lebrun, qui a quitté Rome pour y devenir le peintre attitré des voyageurs étrangers. « Je peins ici Mme de Scavronsky qui est fraîche, jolie, et excellentissime personne... », écrit le peintre qui s'en tient à l'expression de la physionomie de ses sujets et, à défaut qu'ils en aient une, se contente de rendre leurs rêves, voire leur attitude ingénue ou d'abandon, leur nonchalance. Douce et jolie comme un ange, la légèreté de la belle transparait dans la pose langoureuse de l'effigie réalisée par le peintre.

Née d'un père pastelliste, Louis Vigée, membre de l'Académie de Saint Luc, Elisabeth, douée d'un talent précoce pour le dessin, décide à quatorze ans de consacrer sa vie à l'art. Elle reçoit les conseils de Doyen, de Vernet fréquenté au Louvre, et de Greuze, et sous leur impulsion étudie les grands maîtres. En 1775 elle épouse Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, lointain neveu du directeur de l'Académie sous Louis XIV, marchand de tableaux avisé qui favorisera son ascension rapide dans la carrière. À vingt-cinq ans, elle devient la portraitiste attitrée de la haute société, et sympathise avec la reine, qui apprécie ses portraits, à la fois ressemblants et flatteurs. Académicienne sur ordre de Louis XVI, son succès étonnant en tant que femme dans une société d'hommes comme celle du XVIII<sup>e</sup> siècle lui attire bientôt les critiques, surtout en raison de son amitié avec Marie-Antoinette, déjà très impopulaire avant la Révolution. En 1789, Vigée-Lebrun émigre, fréquente les cours d'Italie, d'Autriche et de Russie et séjourne plusieurs années à Saint-Pétersbourg, où elle peint les membres de la noblesse. En 1802, elle rentre en France et se consacre à la

peinture de paysage, puis en 1835, publie ses souvenirs d'une époque bouleversée où elle a connu sur tout le continent la notoriété et le succès.

Contemporains absolus, Mozart et Vigée-Lebrun témoignent d'une sensibilité qui reconnaît dans le classicisme l'expression la plus aboutie d'une harmonie qu'elle cherche à perpétuer. La sérénité – *Heiterkeit* – de l'un, laquelle résout les conflits et réconcilie les contraires dans le contexte de l'Absolutisme, et la représentation idéalisée d'une société qui en porte encore la marque mais connaît des perturbations profondes, manifestent à leur façon l'acmé, le moment de grâce, d'une civilisation qui transcende les cultures nationales. Parentes par l'esprit, leurs œuvres le sont aussi par la forme, comme le donne à entendre cette musique « parfaite », et à voir une peinture « pacifiée » dans laquelle se glisse tout naturellement une comtesse russe, pur produit d'une société qui repose, elle aussi, sur l'équilibre imposé entre ses composantes. Un langage promis à une prodigieuse pérennité, malgré des élans romantiques, se répand sur toute l'Europe, et au-delà, en un paradigme devenu universel.

© Denis Grenier  
Département d'histoire  
Université Laval, Québec-Ville  
Denis.Grenier@hst.ulaval.ca  
Novembre 2010

*ut pictura musica*

la musique est peinture, la peinture est musique



## La naissance de la sonate moderne pour piano et violon

Aborder ce répertoire m'apparaît comme plonger dans une fontaine de jouvence – non, dans un torrent. Les fontaines de jouvence, d'ailleurs, ne sont-elles pas toujours des torrents? Et, impétueuse et volubile, leur eau ne ragaillardit-elle pas les fronts fatigués?

Certes, l'impétuosité n'est pas seulement le propre de la jeunesse. Mais enfin, elle la traduit si bien, et c'est elle qui frémit dans ces pages éblouissantes d'énergie. Mozart et Beethoven avaient le même âge lorsqu'ils écrivirent ces pièces ici rassemblées, et c'est bien leur bousculante fougue que l'on entend claquer au soleil de leurs quelque 27 ans.

Oui, leur jeunesse et leur vitalité créative y flamboient, mais aussi l'incandescente jeunesse du pianoforte, enfin en pleine possession de ses moyens, et puis la jeunesse d'un style et d'une esthétique qui ne laisse de s'inventer et de se réinventer, cherchant ses nouveaux codes et s'opposant aux récents courants à la mode.

La première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, qui avait fait du violon le royal ambassadeur de sa musique instrumentale, fit longtemps prévaloir partout en Europe et particulièrement chez les compositeurs/violonistes italiens et français, le modèle corellien de la sonate à violon seul et basse continue. La seconde moitié du siècle, elle, fera du pianoforte son prince, dont l'avènement surviendra après une irrépressible ascension sur le clavecin, dans les années 1780, offrant une nouvelle palette expressive à la musique de chambre autant qu'à la sonate pour clavier. Cela n'empêche pas le violon et le clavecin de poursuivre leur duo tout au long de ce siècle, bien au contraire.

Le violon et le clavecin se sont toujours merveilleusement accompagnés l'un l'autre dans la période baroque. En effet, qui mieux qu'un archet de violon filant suavement ses longues notes peut faire étinceler les contours argentés d'un solo de clavecin et qui mieux que le clavecin, tout d'architecture et de pensée harmonique, peut mieux équilibrer les foucades et autres sanglots longs du violon?

Néanmoins, l'idée même du dialogue sur le plan d'égalité du discours des deux instruments n'existe pas dans la période *baroque*, pas plus que dans le *style galant* qui veut justement en simplifier le discours. Pour le violon et le clavecin, c'est l'alternance des rôles et des plans sonores qui met en valeur les *solî* où l'un discourt tandis que l'autre accompagne. Mais ne nous y trompons pas, la réalisation de la basse continue, même pour accompagner un violon exalté, permet des prodiges d'inventions à qui la joue.

Les années 1740-1760 voient se profiler un nouveau goût sur les scènes européennes, principalement allemandes et françaises, qui veut renverser la prééminence du contrepoint et de l'harmonie au profit d'un nouveau style plus simple, voire simplet, teinté de rose et plus en rapport avec la Nature, le bien-nommé *style galant*.

Johann Sebastian Bach, Georg Friedrich Haendel, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau, Jean-Marie Leclair lui resteront néanmoins étrangers, et l'on remarquera aussi que les compositeurs/violonistes continueront dans cette période à doter leur instrument d'un langage soliste vigoureux et en pleine expansion, faisant çà et là quelques concessions au gracieux. Quant au clavecin, il attire toujours plus les compositeurs, qui vont progressivement le dépouiller de ses responsabilités polyphoniques et le doter en même temps d'un style de plus en plus affouillé, à l'ornementation toujours plus précieuse et galante. L'instrument se suffit à lui-même, mais comme le violon lui est un vieux compagnon, c'est tout naturellement et parfois même *ad libitum* que celui-ci vient lui adjoindre sa douceur et sa contagieuse gaîté.

Ainsi, ce serait une erreur de penser que la sonate pour violon et basse continue, fleuron de la musique de chambre de la première moitié de ce siècle des Lumières, se transforme ensuite en *sonate pour clavier avec accompagnement de violon*. Ne nous fions pas seulement aux apparences. Non, ces années 1760-1780,

années de passage et de métamorphoses du goût musical qui font brièvement le *style rocaille* ou *rococo* puis le *style galant*, développent les individualités de soliste, et l'on compose des sonates pour le clavecin ou pour le violon que l'on fait briller avec le compagnon habituel, violon ou clavecin plus en retrait. C'est là-même, l'un des principes de la galanterie, je veux dire du *style galant*. Apparaissent alors une quantité de sonates pour violon, dont la basse continue se voit progressivement amputée de ses chiffres pour devenir une basse plus simple que l'on peut même envisager de jouer sur un violoncelle, et apparaissent simultanément une quantité de sonates pour le clavecin qu'un violon accompagne de sa douceur brasillante. Ainsi donc, en ces années 1760-1780, émerge une nouvelle manière plus sensible et concertante de composer pour le clavecin, un clavecin talonné et bientôt doublé par son jeune cousin paré de tant de séductions, le pianoforte.

Les premières sonates pour le *cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti* datent de 1732 et sont de la main d'un certain Giustini da Pistoia. Il faudra cependant attendre le début des années 1760 à Paris et à Londres pour assister aux premiers concerts sur pianoforte, qui n'aura cessé de se transformer depuis son invention au tout début du siècle par Bartolomeo Cristofori. Tandis que le jeune instrument, encore confidentiel, finit de grandir en affinant ses nouvelles perfections et en chantournant ses nouvelles possibilités expressives avant de caracoler dans les salons des cours européennes, le violon et le clavecin poursuivent, eux, leur mariage d'amour, dotés l'un comme l'autre d'un répertoire prodigue où fleurissent de nouvelles perspectives de jeu et de subtiles variations de rôles empruntées à ce nouveau *style galant*.

Qu'on en juge un peu par ce que l'on écrit à cette époque. À Paris, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) publie en 1740 à Paris ses *Pièces*



*de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* après avoir publié deux livres de sonates destinées au violon. Le violoniste Louis-Gabriel Guillemain (1705-1771) publie en 1745 à Paris ses *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon* après la publication de trois livres de sonates pour violon et basse. Ses *Caprices pour le violon seul sans basse*, petit chef-d'œuvre de virtuosité, paraîtront en 1762. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) publie ses pièces de clavecin en concert (avec viole et violon) en 1742. Le claveciniste silésien Johann Schobert (1735-1767) qui entre dès 1760 au service du prince de Conti à Paris, publiera chaque année des *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon ad libitum* dont certaines sont moins galantes qu'il n'y paraît, plus équilibrées pour les deux instruments, et déjà traversées des prémices du *Sturm und Drang* et de ses éclats tragiques. À la même époque, le célèbre violoniste Pietro Nardini (1722-1793) publie à Venise ses *Sonates a violino col basso* dont la basse assez simple n'est pas chiffrée et que Jean-Baptiste Cartier publiera par la suite à Paris dans son anthologie *L'Art du violon* à la fin du siècle.

À Berlin, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) publie en 1763 huit sonates pour violon et clavecin dont le titre exact est *Sonate a cembalo e violino*, d'où sont issues les célèbres *do* mineur et *si* mineur Wq 78 et 76. Leur facture, héritée merveilleusement des sonates pour violon et clavecin obligé du père, Johann Sebastian Bach, fait la part belle aux deux instruments, en utilisant comme lui la basse continue lorsque le violon discourt. En 1776, deux ans avant les Sonates dites « palatines » de Mozart, et treize ans après ses premières sonates pour le violon et le clavecin, Carl Philipp Emanuel, alors Kappellmeister à Hambourg, publie à Londres ses *Six sonatas for the harpsichord or pianoforte*. Nulle part dans le titre n'y est fait mention d'un violon – et pourtant, la partie de violon existe bel et bien ; son style a tant changé, et le clavecin ou pianoforte y chante d'une manière si sensible, si intime et si mélancolique que le violon ne peut commenter qu'avec

sa plus affectueuse délicatesse... et c'est cela qui est beau. Johann Christian Bach (1735-1782) publie à Londres en 1779 ses *Six sonatas for the harpsichord or pianoforte with an accompaniment for a violin* qui illustrent pleinement le *style galant*. Le violon y double très souvent la main droite du clavier et il n'émane de ces pièces qu'une fraîcheur et une ravissante légèreté, très loin de la virtuosité et de la sensibilité d'un Carl Philipp Emanuel Bach. Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) donnera lui aussi son tribut au genre, et c'est son frère Carl Philipp Emanuel qui fera publier en 1770 à Hambourg ses *Trios fürs Klavier mit einer Violine*.

À Stuttgart où il fut le violon solo attaché à la cour, Antonio Lolli (1730-1802) compose dans les années 1773 des *Sonate a violino col basso* qu'il fera publier à Paris. Enfin le violoniste Simon Le Duc (1742-1777) publie en 1771 son second livre de sonates pour le violon. La basse n'y est pas chiffrée.

Cependant, la présence toujours plus prégnante du nouvel instrument capable de jouer *piano* et *forte* va ouvrir d'autres perspectives de jeu et enflammer l'imagination des compositeurs. L'indication *per il cembalo o pianoforte* survient vers 1763, et elle restera en usage jusqu'en 1800, même si Mozart et Clementi, dans les sonates pour clavier seul écrites au milieu des années 1770, ne mentionnent que le pianoforte. En revanche, la mention de pianoforte n'existe pas encore dès lors qu'il s'agit de sonates pour le violon.

C'est dans ce climat riche d'inventions, de développements stylistiques favorables à la création que Mozart va pouvoir laisser flamboyer son génie. Il connaît intimement la combinaison des deux instruments, pour lesquels il a déjà écrit, lorsqu'il fera publier à Paris, en novembre 1778, ses six nouvelles sonates, composées à Mannheim et à Paris, et dédiées à «*son Altesse sérénissime Electorale Madame l'Electrice Palatine*».

L'équilibre instrumental y est encore centré sur le clavier, et Mozart s'amuse même à donner au violon des basses d'Alberti, dans la sonate en sol majeur KV 301, qui sont d'ordinaire des formules d'accompagnement réservées au piano. (Moi, j'y



vois la gaieté enjouée d'un Mozart faisant des farces en renversant avec impertinence quelques conventions... et puis, quel grincheux pourrait dire qu'un violon s'ennuie à jouer des basses d'Alberti? Pas moi, en tout cas!)

Cependant certaines courbes exquises dans l'écriture du violon, par exemple le merveilleux *Andantino cantabile* de la KV 306 ou même dans l'*Adagio* introductif de la sonate en *do* majeur KV 303, témoignent d'un lyrisme si sincère et une exaltation si sensuelle qu'elles conduisent naturellement le violon à s'émanciper de ses joyeux assujettissements au clavier.

Trois ans plus tard exactement, Mozart, fraîchement libéré de la fêrûle de Colloredo, publie à Vienne les sonates dédiées à Mademoiselle d'Auernhammer. Brigitte et Jean Massin écrivent à leur propos: «leur originalité demeure suffisante pour frapper les contemporains, autant que l'égalité non galante entre piano et violon dans leur facture.» Voilà, nous arrivons, nous sommes arrivés à ce seuil où les protagonistes de la sonate, plus profondément complices, dialoguent, se toisent, s'interpellent et se valorisent dans une toute nouvelle conception du discours.

Je laisse à présent à Gilles Cantagrel, que je remercie de tout cœur pour son texte si intéressant, le soin de parler des œuvres ici enregistrées et me retire en pensant à Regina Strinasacchi, âgée de vingt ans, toute à son bonheur de jouer en concert avec Mozart, et avec le pianoforte, ce torrent d'énergie éclaboussante.

Hélène Schmitt

*Octobre 2010*

## Récital Hélène Schmitt et Rémy Cardinale

### *Mozart, Beethoven*

Le choix très judicieux de ces trois partitions rapproche trois pages maîtresses du classicisme viennois, tel qu'il se cristallise dans le dernier quart du XVIII<sup>e</sup> siècle. Depuis Bach et Telemann s'est constitué un idiome européen en musique, langue que chacun parle, quoique avec son accent personnel. Au centre du continent, la Vienne de Joseph II attire alors auprès de Salieri, qui s'y est fixé, et de Haydn, les Bavaois Gluck et Mozart, le Rhénan Beethoven, le Romain Clementi et tant d'autres.

Depuis mars 1781, Mozart est à Vienne, où l'a rappelé son employeur, le prince archevêque de Salzbourg Hieronymus Colloredo. Très vite, les choses tournent mal entre les deux hommes. Le conflit apparaît inévitable. Deux mois après son arrivée, le 13 mai, la rupture définitive envers le monde de Salzbourg est consommée, avec le fameux coup de pied au bas du dos par lequel le jeune comte Arco chasse de la Maison Allemande de Vienne un Mozart qui s'obstinait à demander congé à son prince. À vingt-cinq ans, le jeune homme goûte l'ivresse de la liberté toute nouvelle qu'il vient de conquérir. Liberté sur son employeur, sur ses obligations dans la petite ville étriquée de ses premières années, et tout autant sur l'autorité paternelle, quoique au prix d'une douloureuse tension entre le père et le fils qu'il faudra bien des mois pour apaiser.

Dès son arrivée à Vienne, Mozart a envisagé la composition d'une série de sonates pour violon et piano – ou plus précisément pour piano avec accompagnement de violon, comme on le disait encore alors. Ces sonates, il entend bien les écrire pour les amateurs : excellent moyen pour s'introduire dans la bonne société de la capitale qu'il lui faut maintenant séduire afin de s'y établir et d'y trouver sa subsistance. Et quelle société ! À Vienne séjournent les grandes familles aristocratiques

allemandes, hongroises, bohémiennes, russes ou polonaises, voire italiennes, sans compter une bourgeoisie aisée. Voici donc l'extraordinaire foyer où se brassent les cultures et les exigences dans un idéal commun – du moins peut-il le considérer ainsi. C'est là que le jeune musicien va devoir s'imposer.

En novembre de cette année 1781, première année viennoise, le célèbre éditeur Artaria publie un recueil de six sonates de Mozart, intitulées en français *Six Sonates pour le clavecin ou pianoforte avec l'accompagnement d'un violon, dédiés à Mademoiselle Josephe d'Aurnhammer par Wolg. Amadee Mozart. Œuvre II (sic)*. C'est une dédicace de pure convenance que celle à cette Mademoiselle von Auernhammer. Peut-être en reconnaissance de ce que ses parents l'avaient un temps hébergé à son arrivée. Quant à la jeune personne, Mozart lui avait donné des leçons de piano. On avait même fait courir le bruit à Vienne que les jeunes gens allaient se marier, au grand dam du musicien qui trouvait son élève littéralement repoussante. La moitié d'une lettre à son père lui est consacrée, dans le langage cru qui est le sien : « Si un peintre voulait faire un portrait bien naturel du diable, il n'aurait qu'à s'inspirer de son visage. Elle est grosse comme une fille de ferme, transpire à vous faire vomir (...) Elle est répugnante, sale et affreuse! (...) ». Le recueil de Mozart aura valu à cette personne une renommée posthume inattendue... Bientôt, logeant chez les Weber, il se fiancera à Constance, alors que paraissent ses sonates. Nouvelle source de nuages dans sa relation avec son père, qui n'est pas en mesure de comprendre l'évolution de son fils dans les temps nouveaux.

Destinées, donc, à des amateurs, et à ce beau monde de Vienne que le nouveau venu dans la capitale impériale apprend à connaître et qu'il lui faut apprivoiser s'il veut « percer », les sonates se situent encore dans le monde galant. Sitôt parues, le *Magazin der Musik* de Cramer en publie un vif éloge. On les trouve « riches

d'idées nouvelles et portant de nombreuses marques du grand génie musical de leur auteur». Le critique anonyme souligne leur originalité, en admirant que «l'accompagnement de violon est lié à la partie pianistique avec tant d'art», et précisant qu'il y faut «la même maîtrise du violoniste que du pianiste». Bien vu!

Mais ce n'est pas l'unique motif de l'admiration que l'on peut porter à une œuvre comme la *Sonate en mi bémol majeur* KV 380. Le musicien y transcende le style galant, et son désir de plaire ne bride en rien l'élan de sa personnalité. D'entrée de jeu, l'*Allegro* initial affirme sa tranquille assurance de conquérant, mais bientôt, dans la profusion des idées, le climat s'assombrit, en des registres affectifs que va développer le mouvement médian, cet *Andante con moto* en *sol* mineur, si chargé d'une mélancolie tournant parfois à la plainte douloureuse. Mozart compose alors son *Enlèvement au sérail*, et c'est l'homme attentif aux souffrances humaines qui s'exprime ici. Dans le finale, *Rondo Allegro*, le piano lance le thème du refrain que reprendra le violon avant que les deux protagonistes ne redoublent d'invention et de brio pour commenter et varier ce motif. Dans la nouveauté de l'écriture et la perfection du dialogue entre les deux instruments, on a pu voir en cette œuvre «la première sonate moderne» pour piano et violon.

Deux ans ont passé avant que Mozart ne revienne au genre de la Sonate pour violon et piano, avec les trois ultimes chefs-d'œuvre. À Vienne, il a retrouvé le baron van Swieten, dont il avait naguère fait la connaissance. Ancien ambassadeur, compositeur à ses heures, le baron règne sur une société d'aristocrates de haut rang, et leur propose des concerts dans son palais ou celui de tel ou tel de ses amis. Dès avril 1782, Mozart les fréquente assidûment. «On n'y joue que Haendel et Bach», écrit Mozart à son père. Passionné de musique, tant contemporaine qu'ancienne, mécène inspiré, le baron l'a pris sous sa protection et lui a fait



découvrir le *Clavier bien tempéré*. Il n'est pas exagéré de dire qu'à compter de ce moment, Mozart a mûri : même sous l'apparence, parfois, de la galanterie, l'étude de Bach a exalté chez lui un sens de la profondeur, du sérieux. Un engagement et une gravité qui trouveront à se manifester dans son adhésion à la franc-maçonnerie.

Et lorsque la violoniste mantouane Regina Strinasacchi passe par Vienne, en avril 1784, et se propose de donner un concert, c'est tout naturellement avec Mozart pour partenaire. Car il est à présent admis dans toute la société viennoise. Fêté à Vienne où *l'Enlèvement au Sérail* a connu un grand succès, et où ses concerts réunissent tout ce que la capitale contient d'aristocrates et de beaux esprits. Et surtout, il est intérieurement un autre homme. Il écrit donc pour la jeune violoniste, en quelques jours, une *Sonate en si bémol majeur* KV 454 pour clavier et violon, dont il n'a pas même le temps de rédiger la partie de piano, composée mentalement ; et c'est face à une feuille de papier vierge sur le pupitre qu'il se présente devant le parterre, en présence de l'empereur, jouant de mémoire ce qu'il notera les jours suivants.

Si le musicien revient à présent au duo du violon et du piano, ce n'est plus pour s'attirer les bonnes grâces du public, mais pour lui offrir un nouveau témoignage de son génie. Une introduction solennelle, *Largo*, se présente comme l'ouverture d'un opéra. Deux motifs très contrastés – c'est déjà la dialectique du masculin et du féminin dont on parlera chez Beethoven, ou plus sûrement un dialogue intérieur du musicien avec lui-même entre ce qu'il y a en lui d'énergique et de volontaire, et la part de tendresse effusive. Ces deux faces de sa personnalité trouvent dans le premier mouvement, *Allegro*, à développer leur confrontation, selon cette admirable technique dramatique qui est celle des 14<sup>e</sup> à 17<sup>e</sup> Concertos de piano ou plus encore du Quintette pour piano et vents exactement contemporains.



L'*Andante* médian est par contraste une de ces rêveries où Mozart révèle avec tant de pudeur d'intimes souffrances, dans l'un de ces arcs-en-ciel de l'âme que l'*Allegretto* final va dissiper avec une grâce volubile et aérienne avant de réaffirmer la fière impétuosité du début de l'*Allegro* initial.

Lorsque Beethoven se fixe à Vienne en 1792 –il n'a pas encore vingt-deux ans–, Mozart est mort depuis un an seulement, et son souvenir domine la vie musicale de la capitale. Les deux musiciens avaient cependant eu naguère l'occasion de se rencontrer. C'était en 1787, le jeune Beethoven était venu à Vienne pour y poursuivre ses études musicales. Il y resta moins de deux mois, juste assez pour réaliser son rêve d'adolescent : être présenté à Mozart, jouer devant lui. Un jour, une unique fois, semble-t-il, il put s'exécuter devant le maître et improviser brillamment, nous dit-on. En reçut-il quelques leçons, c'est peu probable. Et l'histoire s'arrête là, hélas.

Comme Mozart et à peu près au même âge, Beethoven devait s'appliquer à conquérir Vienne, ce qu'il allait faire et réussir avec le plus grand succès. Comme Mozart, van Swieten le soutient de son amitié et de ses relations (en reconnaissance, Beethoven lui dédiera sa première symphonie). Et comme Mozart encore, Beethoven commence par écrire pour la bonne société des pages pour violon et piano. Ce sont notamment les Douze Variations sur l'air de Figaro «*Se vuol ballare*», dans les *Nozze* de Mozart, entreprises encore à Bonn, achevées à Vienne et publiées quelques mois plus tard. Bientôt, ses premières œuvres «sérieuses» sont éditées. L'année 1798 voit paraître son Opus 12, un recueil groupant les trois premières de ses dix Sonates pour violon et piano, recueil dédié au tout puissant Salieri, premier maître de chapelle de la cour impériale, avec lequel Beethoven allait d'ailleurs travailler un peu plus tard. Pour Salieri, sans doute, et parce que c'est à la mode à Vienne, le titre est rédigé

en italien : *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano con un violino*, etc., c'est-à-dire trois sonates pour le clavecin ou le piano-forte avec un violon. Ce titre est important : il montre d'une part que le piano n'a pas encore définitivement supplanté le clavecin, et d'autre part que l'on parle encore d'œuvres pour le clavier avec accompagnement de violon – ce qui ne correspond évidemment pas à la réalité.

La composition de la *Première sonate en ré majeur* opus 12 pour violon et clavier remonte à 1797. Beethoven a déjà vingt-six ans. On pense que, pianiste virtuose et admiré comme tel, le compositeur lui-même en donna la première audition avec le fameux violoniste Ignaz Schuppanzigh, dont la formation allait créer les quatuors à cordes du musicien. Elle s'inscrit en droite ligne dans le sillage des Sonates de Mozart. Le premier mouvement, *Allegro con brio*, affirme sa thématique avec vigueur, dans un cadre bien établi de forme sonate. Le deuxième mouvement est un *Tema con variazioni*, quatre variations sur un thème exposé par le piano, et le finale un *Rondo allegro* habilement mené pour structurer plus fermement la forme du rondo par des éléments de la forme sonate, ce qui a stimulé l'imagination du compositeur au point que la critique de l'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, la revue musicale de Leipzig qui faisait alors autorité, n'a pas manqué, dans un commentaire très défavorable, de relever « un amas de choses savantes sans méthode », ajoutant : « c'est un amoncellement de difficultés, tel qu'on en perd la patience ». Mais le plus beau reste à lire : « Si Beethoven voulait se renier lui-même et entrer dans la voie de la nature, il pourrait avec son amour du travail produire beaucoup d'excellentes choses ». Beethoven en a éprouvé de l'amertume, mais il n'a pas suivi les doctes conseils que lui prodiguait le savant journaliste. Jamais il ne s'est renié lui-même.

## Élisabeth Louise Vigée-Lebrun

(Paris, 1755–1842)

*Countess Skavronskaya*, 1796

Oil on canvas, 80 x 66 cm

Paris, Musée du Louvre

With head slightly tilted and a look full of great gentleness, Catherine Vassilievna Skavronskaya *née* Engelhardt (1757–1793) turns affably towards the viewer. Her dress with its flattering décolleté is partially hidden by a grey-blue cloak decorated along the edge with an embroidered ribbon featuring a repeated motif of purplish-pink corolla. The shoulder and part of the bosom are covered by her abundant hair, held in place by a rolled scarf and a headband. Her blue eyes surmounted by well-drawn eyebrows, her lips discretely emphasised with lipstick, the favourite of Catherine II of Russia, ‘the Great’, wears a few gold chains to which are attached amethysts or alexandrites. Seated on an armchair upholstered in old-rose velvet, the young woman leans on a cushion covered in the same material, decorated with gold lace and a large pompom, placed on a table of bare wood.

Said to be voluptuous and indolent, this niece of Prince Grigory Alexandrovich Potemkin became his mistress at a young age, a situation she accepted matter-of-factly, without passion or feelings. This liaison would last until she met Count Skavronsky, a Livonian aristocrat encountered on a journey to White Russia with the empress. Her Italophile husband had a passion for music, which took him to Naples where he was ambassador of his country and where she joined him owing to his poor state of health. Following his death, she married a handsome Italian,

Count Giulio Litta, ambassador of the Knights of Malta. Showered with gifts by Potemkin, the precious jewels and gowns designed by Mademoiselle Bertin, seamstress to Marie-Antoinette, went unused. Having no real education, the ravishing Catherine exercised an innate charm due to her amiable temperament. It was in the Parthenopaeian city that she met Vigée-Lebrun, who had left Rome to become the accredited painter of foreign travellers there. ‘Here I am painting Madame de Scavronsky who is fresh, pretty and a most excellent person...,’ wrote the painter who limited herself to the expression of her subjects’ physiognomy and, for want of their having one, settled for rendering their dreams, or even their ingenuous attitude or one of abandon, their nonchalance. Gentle and pretty as an angel, the beauty’s flightiness comes through in the languid pose of the effigy executed by the painter.

Daughter of Louis Vigée, a pastel artist and member of the Academy of Saint Luke, Élisabeth, endowed with a precocious talent for drawing, decided to devote her life to art at the age of 14. She was taught by Doyen, Vernet, whom she frequented at the Louvre, and Greuze, and spurred on by them to study the great masters. In 1775, she wed Jean-Baptiste-Pierre Le Brun, a distant nephew of the director of the Académie under Louis XIV, a sensible art dealer who would further the rapid rise in her career. By the age of 25, she had become the accredited portraitist of high society and got on well with the queen, who appreciated her portraits, which were both true to life and flattering. Having become an Academician on the orders of Louis XVI, her amazing success as a woman in a society of men, as the case in the 18th century, soon brought her much criticism, especially owing to her friendship with Marie-Antoinette, already very unpopular prior to the Revolution. In 1789, Vigée-Lebrun emigrated and frequented the courts of Italy, Austria and



Russia, spending several years in Saint Petersburg, where she painted members of the nobility. In 1802 she returned to France and devoted herself to landscape painting then, in 1835, published her memoirs, describing an era turned upside down when she enjoyed fame and success across the whole continent.

Absolute contemporaries, Mozart and Vigée-Lebrun bear witness to a sensitivity that recognises in Classicism the most accomplished expression of a harmony that she strove to perpetuate. The serenity—*Heiterkeit*—of one, which resolves conflicts and reconciles opposites in the context of Absolutism, and the idealised representation of a society still bearing the mark of it but experiencing profound disturbances, manifest in their own way the acme, the moment of grace, of a civilisation that transcends national cultures. Related in spirit, their works are also similar in form as can be heard in this ‘perfect’ music and seen in this ‘pacified’ painting in which a Russian countess glides quite naturally, the pure product of a society also based on the imposed equilibrium between its components. A language promised to a prodigious perpetuity, despite Romantic élans, spreads throughout Europe and beyond in a paradigm that has become universal.

© Denis Grenier  
 History Department  
 Laval University, Quebec  
 Denis.Grenier@hst.ulaval.ca  
 November 2010  
*Translated by John Tyler Tuttle*

*ut pictura musica*

music is painting, painting is music



## The birth of the modern violin sonata

Approaching this repertoire is, for me, like plunging into a Fountain of Youth—or rather, a torrent: fluent, impetuous waters, capable of refreshing weary brows.

Of course, impetuosity is not only a characteristic of youth, but it does convey that period in our lives so well, and these pieces, dazzling with energy, are truly alive with it. Mozart and Beethoven were the same age when they wrote the pieces brought together on this recording, and what we hear is indeed the dashing spirit and sunny humour of young men in their mid-twenties.

In these compositions not only do their youth and the vitality of their creative powers blaze forth, but the incandescent youth of the pianoforte, then at last at the peak of its powers, also stands out, as well as the youth of a style, an aesthetic that was constantly inventing and reinventing itself, seeking new codes and opposing recent fashionable trends.

For a long time in the first half of the eighteenth century, the violin was the royal ambassador of instrumental music, and the Corellian model of the sonata for solo violin and continuo was prevalent all over Europe, especially among the violinist-composers of Italy and France. The second half of the century chose the pianoforte as its prince, following that instrument's irrepressible ascent and its final deposition of the harpsichord in the 1780s, thus giving both chamber music and the keyboard sonata a new palette of expression. That by no means prevented the violin and the harpsichord from continuing to play together all through the century, however.

The violin and the harpsichord accompanied each other marvellously throughout the Baroque period. Indeed, what better to bring out the silvery sparkle

of a harpsichord solo than a violin bow sweetly drawing out its long notes? What better to balance the sobs and whimsicality of the violin than the harpsichord, emphasising the structure and harmonic thought?

Nevertheless, the idea of a dialogue with the two instruments on an equal footing in the discourse did not exist in the Baroque era any more than it did in the *style galant*, which favoured a simplification of the discourse. For the violin and the harpsichord, it is the alternation of roles and the shifting perspectives that bring out the *soli* in which the one speaks out while the other accompanies. But let there be no misunderstanding: providing the continuo, even as accompaniment to an impassioned violin, still allows the player endless room for invention.

The years 1740-1760 saw the emergence in Europe, particularly in Germany and France, of a new style, with a desire to move away from the pre-eminence of counterpoint and harmony and towards a new, simpler, light and deliberately pleasing style that was more natural: this was the appropriately named *style galant* (*galanter Stil* in German).

Nevertheless Johann Sebastian Bach, George Frideric Handel, Domenico Scarlatti, Jean-Philippe Rameau and Jean-Marie Leclair all remained impervious to that style, and we notice too that during that period the violinist-composers continued to provide their instrument with a vigorous and flourishing solo language, while here and there making a concession to elegance. As for the harpsichord, it attracted more and more composers, who gradually stripped it of its polyphonic obligations, while at the same time giving it a more elaborate style, with ornamentation that was increasingly precious and *galant*. The instrument was self-sufficient, but it was natural to call upon its old companion the violin—sometimes even *ad libitum*—to bring its sweetness and infectious gaiety to the music.

It would be a mistake, therefore, to think that the sonata for violin and continuo—the jewel of chamber music in the first half of the eighteenth century—was then turned into the *keyboard sonata with violin accompaniment*. There is more to it than meets the eye. Those years 1760-1780—years of transition and of changes in musical taste that briefly gave rise to the *rocaille* (or Rococo) style, then the *style galant*—developed the individuality of each soloist, and sonatas were composed for the harpsichord or the violin, with the other partner, violin or harpsichord, remaining more in the background. That is even one of the principles of *galanterie*, i.e. of the *style galant*. There then appeared, on the one hand, many sonatas for the violin in which the continuo gradually lost its figures and became a simpler bass that could even be played on a cello, and, on the other hand, many sonatas written for the harpsichord accompanied by the sparkling sweetness of the violin. And so in the years 1760-1780 there emerged a new, more sensitive, concerted manner of composing for the harpsichord—a harpsichord that had its attractive young cousin, the pianoforte, following close on its heels, about to overtake it.

The earliest sonatas for the pianoforte—*cimbalo di piano e forte detto volgarmente di martelletti*—date from 1732. They were written by Giustini da Pistoia. But the first concerts on that instrument—which had constantly evolved since its invention by Bartolomeo Cristofori at the very beginning of the century—did not take place until the early 1760s in Paris and London. While the young instrument, which was not widespread as yet, went on maturing, polishing its new improvements and refining its new expressive possibilities, before capering in the salons of the European courts, the violin and the harpsichord continued to enjoy their loving partnership, each of them with a generous repertoire, full

of new performance possibilities and subtle variations in the roles borrowed from the new *style galant*.

This is borne out by the works that were written at that time. In France, Jean-Joseph Cassanéa de Mondonville (1711-1772) published his *Pièces de clavecin en sonates avec accompagnement de violon* (Paris, 1740), after having previously brought out two books of violin sonatas. The violinist Louis-Gabriel Guillemain (1705-1771) published his *Pièces de clavecin avec accompagnement de violon* (Paris, 1745), after three books of sonatas for violin and bass. His *Caprices pour le violon seul sans basse*, a small masterpiece of virtuosity, were to appear in 1762. Jean-Philippe Rameau (1683-1764) published his *Pièces de clavecin en concert* (with viol and violin) in 1742. The Silesian harpsichordist Johann Schobert (1735-1767), who entered the service of the Prince de Conti in Paris in 1760, was to publish annually a set of *Sonates pour le clavecin avec accompagnement de violon ad libitum*, some of which are not as *galant* as it would seem, with more balance between the two instruments, and the beginnings of *Sturm und Drang*, with its dramatic portrayal of violent or tragic emotions, already running through them. In Italy, during the same period, the famous violinist Pietro Nardini (1722-1793) published in Venice his *Sonate a violino col basso* with a quite simple unfigured bass part; those sonatas were subsequently published at the end of the century in Paris by Jean-Baptiste Cartier in his anthology entitled *L'Art du violon*.

In Berlin in 1763, Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788) published eight sonatas for violin and harpsichord, *Sonate a cembalo e violino*, including the famous pieces in C minor and B minor Wq 78 and 76. They show quite marvellously the legacy of his father Johann Sebastian Bach's Sonatas for violin and obbligato harpsichord, in that both instruments are treated fairly, and the



continuo is used when the violin has the solo role. In 1776, two years before Mozart's 'Palatine' Sonatas and thirteen years after his own early *Sonate a cembalo e violino*, Carl Philipp Emanuel Bach, who was then working as Kappellmeister in Hamburg, had his *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte* published in London. The violin is not mentioned in the title, although its part well and truly exists; its style has changed so much, and the harpsichord or pianoforte's melody is so sensitive, intimate and melancholy that the violin can barely respond, though it does so with the utmost delicacy and affection, and therein lies the beauty of these pieces. Johann Christian Bach (1735-1782) published his *Six Sonatas for the Harpsichord or Piano Forte with an Accompaniment for a Violin* in London in 1779. These compositions are a perfect illustration of the *style galant*. The violin very often doubles the keyboard player's right hand, and there emanates from these pieces a freshness and a delectable lightness that are far removed from the virtuosity and sensitivity of a composer such as Carl Philipp Emanuel Bach. Johann Christoph Friedrich Bach (1732-1795) also paid his tribute to the genre: his brother Carl Philipp Emanuel had his *Trios fürs Klavier mit einer Violine* published in Hamburg in 1770.

In Stuttgart, where he was solo violinist in the court orchestra, Antonio Lolli (1730-1802) composed around 1773 several sonatas for violin and bass, *Sonate a violino col basso*, which were published in Paris. Finally, the violinist Simon Le Duc (1742-1777) published his second book of *Sonates pour violon avec accompagnement de basse* in 1771; the bass is unfigured.

Nevertheless, the increasingly significant presence of the new instrument capable of playing *piano* and *forte* was to open up new possibilities for performers and fire the imaginations of composers. The instruction '*per il cembalo o pianoforte*'

first appeared around 1763 and was to remain in use until 1800, although Mozart and Clementi mentioned only the pianoforte in the solo keyboard sonatas they wrote in the mid-1770s. On the other hand, the pianoforte was not yet mentioned in the case of violin sonatas.

In that period full of inventions and stylistic developments propitious to creativity, Mozart was able to show the full brilliance of his genius. He was already intimately acquainted with the combination of the two instruments, for which he had already composed, when he had his six new sonatas published in Paris in November 1778. He had written them in Mannheim and Paris, and the dedication, in French, is to *'Son Altesse Sérénissime Electorale Madame l'Electrice Palatine'*.

The balance is still in favour of the keyboard, and in the Sonata in G major KV 301 Mozart even has the violin playing Alberti basses, which are usually accompanying formulas reserved for the piano. (In this I see the playful merriment of a Mozart delighting in impertinently overturning some of the conventions... and what old misery could say that a violinist gets bored playing Alberti basses? I certainly couldn't!)

Yet certain exquisite lines in the violin writing—for example the marvellous *Andantino cantabile* of KV 306 or even the introductory *Adagio* to the Sonata in C major KV 303—are so sincere in their lyricism, so sensuous in their elation that they naturally emancipate the violin from its happy subjection to the keyboard instrument.

Exactly three years later, Mozart, who had recently freed himself from Colloredo's strict authority, published in Vienna the sonatas dedicated to Josepha von Auernhammer. Of these works, Brigitte and Jean Massin wrote: 'Their originality was sufficient to strike his contemporaries, as was the non-

*galant* equality between the piano and the violin in their writing.’ So there we are. We have reached the threshold where the protagonists of the sonata, more deeply involved in their relationship, converse, eye each other, question each other and highlight each other’s qualities in a completely new conception of the discourse.

Now let me leave Gilles Cantagrel—whom I thank wholeheartedly for his very interesting text—to speak about the works presented on this recording, while I tiptoe away with my thoughts on the twenty year-old Regina Strinasacchi, who must have been so delighted to play in concert with Mozart at the pianoforte, and to produce such an impressive torrent of energy.

Hélène Schmitt

*October 2010*

*Translation: Mary Pardoe*

**Mozart-Beethoven Recital**  
*Hélène Schmitt & Rémy Cardinale*

These three scores (a very sound choice) bring together three major works of Viennese Classicism, dating from the last quarter of the eighteenth century. Since Bach and Telemann, a European idiom had been established in music: a language spoken by all, but with different individual accents. Lying in the centre of the continent, the Vienna of Emperor Joseph II attracted many musicians who came to study at that time with Salieri, who had chosen to settle there, and Haydn. Among them were the Bavarians Gluck and Mozart, Beethoven from the Rhineland, and the Roman Clementi.

Since March 1781 Mozart had been in Vienna, where he had been summoned by his employer, the Prince-Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo. Very soon things began to go badly between the two men and conflict seemed inevitable. On 6 June, a little over two months after Mozart's arrival, came the final break with the world of Salzburg, marked by his being literally booted out of the room ('with a kick on my arse... by order of our worthy Prince Archbishop') by Colloredo's *Oberküchenmeister* (chief steward), the young Count Arco, after he had requested yet again, and this time received, his discharge from the prince's service. Thus, at the age of twenty-five, Mozart tasted the exhilaration of his newly acquired freedom – freedom from his employer, from his obligations in the small city where he had spent his early years but where he now felt confined, and also from his father's authority, though at the cost of painful tension between father and son that took many months to subside.

On his arrival in Vienna Mozart had thought of composing a set of sonatas for piano and violin, intended for amateur musicians, as a means of gaining admittance



to Viennese high society which he felt was necessary in order to be able to make a living from his music. And what a society that was! The great aristocratic families of Germany, Hungary, Bohemia, Russia, Poland and even Italy stayed in Vienna, and the city also had a wealthy bourgeoisie. So there was an extraordinary intermixing of cultures and artistic requirements, with a common ideal—at least that is how Mozart saw it. It was there that he had to obtain recognition.

In November of that year 1781, Mozart's first in Vienna, the famous publisher Artaria brought out a set of six sonatas under the French title *Six Sonates pour le Clavecin, ou Piano Forte avec l'accompagnement d'un Violon, dédiés à Mademoiselle Josephe d'Aurnhammer par Wolfg. Amadee Mozart. Œuvre II* [sic]. The dedication to Josepha von Auernhammer was one of pure convenience, possibly in recognition of the fact that her parents had provided him with accommodation for a time on his arrival in the city. And Mozart had given the young lady some piano lessons. It had even been rumoured in Vienna—much to the musician's displeasure—that the young couple were going to marry. Mozart was repelled by her feelings towards him, and in one of his letters to his father he defended himself from gossip by showing her in a very unflattering light: 'If a painter wanted to portray the devil to the life, he would have to choose her face. She is as fat as a farm-wench, perspires so that you feel inclined to vomit [...] She is repugnant, dirty and ghastly!' Mozart's collection brought Josepha von Auernhammer unexpected posthumous fame. Soon after that, just as his sonatas were being published, he became engaged to Constanze Weber, with whose family he was staying. Again that caused tension in the relationship between father and son, Leopold being unable to understand the change that had come over Wolfgang in recent months.

These sonatas, intended therefore for amateurs, and for the upper crust of Viennese society, still belong to the *galant* style. As soon as they appeared, Cramer's *Magazin der Musik* published a keen eulogy. They were found to be 'rich in new ideas and bearing many traces of their author's great musical genius'. The anonymous critic underlined their originality, while admiring the fact that 'the violin accompaniment is so ingeniously combined with the clavier part that both instruments are constantly kept in equal prominence', and pointing out that 'these sonatas call for as skilled a violinist as a clavier player', which is indeed an important feature of these compositions.

But there are other reasons for admiring them. In the sixth of the works of Opus 2, his *Sonata in E flat major* KV 380, Mozart transcends the *galant* style; his desire to please clearly did not mean that he was prepared to bridle his natural enthusiasm. From the start the opening *Allegro* asserts its tranquil, triumphant assurance. But soon, amidst a profusion of ideas, the climate darkens, in affective registers that are to be developed in the middle movement, *Andante con moto* in G minor, which is full of melancholy, sometimes turning into a painful lament. Mozart was composing *Die Entführung aus dem Serail* at that time and what we have here is the expression of a man who was heedful of human suffering. In the final movement, *Rondo Allegro*, the piano launches the theme of the refrain, which is taken up by the violin before both instruments redouble their inventiveness and brio in commenting and providing variations on the motif. In the originality of the writing and the perfection of the dialogue between the two instruments, this work has been described as 'the first modern sonata' for piano and violin.

Two years passed before Mozart returned to the sonata genre with his last three masterpieces. In Vienna he renewed his acquaintance with Baron Gottfried

van Swieten. A former ambassador and an amateur composer, the baron ruled over a society of high-ranking aristocrats, for whom he organised regular concerts at his home or in the residences of his friends. From April 1782 Mozart was a frequent visitor. ‘Only Handel and Bach are played there,’ he wrote to his father. The baron had a passion for music, both of his own and of earlier times, and he was an inspired patron of the arts. He took Mozart under his wing and introduced him to *Das wohltemperierte Clavier*. It is no exaggeration to say that Mozart matured from that moment on: studying Bach gave him a sense of depth, of seriousness, even though his music sometimes adopted the guise of *galanterie*. The same commitment and gravity were to be manifest in his adherence to freemasonry.

And when the Mantuan violin virtuoso Regina Strinasacchi passed through Vienna in April 1784 and offered to give a concert, she naturally did so with Mozart as her partner. For by then the whole of Viennese society had opened its doors to him; he was celebrated in city. *Die Entführung aus dem Serail* had been a great success there and his concerts brought together all the aristocrats and refined minds of the capital. And above all, he was a different man inside. Thus, in a matter of days, he wrote for that young violinist his *Sonata in B flat major* KV 454 for clavier and violin. He did not even have time to write out his own part, which was barely in sketch form, yet he played it from memory at a performance that took place in the presence of Emperor Joseph II, then wrote it down in the days that followed.

If he returned then to the sonata for violin and piano, it was no longer with the aim of winning over the public, but rather with that of giving further proof of his genius. The solemn introduction, *Largo*, resembles an operatic overture. Two highly contrasting motifs—here we already have the masculine-feminine

dialectic that was later to be spoken of with reference to Beethoven, or more surely an inner dialogue between the musician and himself, between the forceful, headstrong part of him and the part capable of effusive tenderness. In the first movement, *Allegro*, those two facets of his personality are contrasted even more clearly, using the admirable dramatic technique that is also found in his Piano Concertos nos. 14–17, and even more obviously in his Quintet for piano and wind instruments, works that are exactly contemporaneous. The middle *Andante* movement, on the other hand, is one of those reveries in which, with great modesty, Mozart reveals intimate sufferings, in one of those ‘rainbows of the soul’ which the final *Allegretto* disperses with light, voluble grace, before reasserting the proud impetuosity that characterised the beginning of the opening *Allegro*.

When Beethoven moved to Vienna in 1792 (he was then twenty-one) Mozart had been dead for a year and his memory still dominated musical life in the capital. Nevertheless it is likely that the two musicians had met in 1787: early in that year Beethoven had arrived in Vienna to study; he left less than two months later. But that was long enough to fulfil his dream of being presented to Mozart and playing before him. Documentation is thin, but it appears that he did one day perform before Mozart, improvising brilliantly, so we are told. Did he receive lessons from Mozart? It is unlikely. And, alas, we know no more.

Like Mozart and at round about the same age, Beethoven had to try to win over Vienna, which he was to do most successfully. Like Mozart, he received the support of van Swieten’s friendship and connections (to thank him, Beethoven was to dedicate his First Symphony to the baron). Also like Mozart, Beethoven began by writing pieces for violin and piano intended for high society circles. These include,



notably, his Twelve Variations on Figaro's aria 'Se vuol ballare' from *Le Nozze di Figaro*, which he had begun when he was still in Bonn; he completed them in Vienna and they were published some months later. Soon his first 'serious' works appeared: in 1798 his Opus 12, a collection—dedicated to the almighty Imperial Kapellmeister Antonio Salieri, with whom he was later to study—containing the first three of his ten Sonatas for violin and piano. For the Italian Salieri, no doubt, and also because it was fashionable to do so in Vienna at that time, the title was given in Italian: *Tre Sonate Per il Clavicembalo o Forte-Piano con un violino*, etc.—that is to say, 'Three Sonatas for the Harpsichord or the Pianoforte with a violin'. The title is important: it shows, on the one hand, that the piano had not yet ousted the harpsichord once and for all, and, on the other hand, that it was still common to speak of works for clavier with violin accompaniment—which obviously does not correspond to reality.

The *Sonata for violin and piano no. 1 in D major*, the first of his Opus 12, was written in 1797, when Beethoven was twenty-six. It is believed that the composer, who was admired as a virtuoso pianist, gave the first performance himself with the famous violinist Ignaz Schuppanzigh (whose ensemble was to première his string quartets). In this sonata we find Beethoven following in the footsteps of Mozart. The first movement, *Allegro con brio*, asserts its themes with vigour within the well-established framework of sonata form. The second movement, a *Tema con variazioni*, consists of a theme, announced first by the piano, and a set of four variations, and the work ends with a *Rondo allegro* skilfully handled to give the rondo form a firmer structure with elements of sonata form, which stimulated the composer's imagination to such a degree that the critic for the *Allgemeine musikalische Zeitung*, published weekly in Leipzig and considered

one of the finest music periodicals of its time, was severe, referring to it as ‘[...] ‘a jumble of skilful things put together without any method’ and adding: ‘it is such a heaping of difficulties upon difficulties that we lose patience.’ But the best part is yet to come: ‘If Herr van Beethoven would only deny himself, and follow the path of nature, with all his talent and energy he would certainly be able to provide us with much good music for an instrument of which he appears to possess an extraordinary mastery.’ Beethoven felt bitterness, but he did not follow the learned journalist’s schoolmasterly advice. Never was he to ‘deny himself’.

Gilles Cantagrel

*Translation: Mary Pardoe*

*portfolio*

*Robin. H. D.*

*[www.quodlibet.fr](http://www.quodlibet.fr)*





























## L'heure bleue, Salle de musique, La Chaux-de-Fonds

La Chaux-de-Fonds offre à l'Europe une salle à l'acoustique hors du commun, inaugurée en 1955. Superbe écrin, elle révèle les joyaux de toutes les musiques: du classique au chant, du jazz au gospel. Elle est le prolongement de l'instrument, de la voix, de l'émotion.

Avec ses 1.200 places, elle constitue un espace privilégié de rencontre entre le public et les artistes. La chaleur de ses boiseries, du noyer, crée une atmosphère d'harmonie et de tranquillité. Le temps s'arrête. Le voyage peut commencer.

*In La Chaux-de-Fonds you will find one of Europe's finest music hall with extraordinary acoustics, which was inaugurated in 1955. A treasure which enhances the characteristic of each kind of music: from classical music to singing, from jazz to gospel. It is the continuation of instrument, of voice, of emotion.*

*With its 1'200 seats, it represents a privileged meeting place between the audience and the artists. The warmth of its walnut panelling creates an atmosphere of harmony and tranquillity. Time will stop. The journey can begin.*



*L'heure bleue*

*CP 962*

*CH-2301 La Chaux-de-Fonds*

*Suisse*

*T : +41(0)32 912.57.50*

*F : +41 (0)32 912.57.52*

*E : admin@heurebleue.ch*

*I : www.heurebleue.ch*



Alpha 177