

## Mozart: Trésors volés.

Don Giovanni: *Vi par che un onest'uomo, un nobil cavalier, com'io mi vanto, possa soffrir che quell visetto d'oro, quell viso inzuccherato da un bifolcaccio vil sia strapazzato?*

*Croyez-vous qu'un honnête homme, un noble cavalier, ce que je me flatte d'être, puisse souffrir que ce petit visage d'or, ce visage si doux soit réprimandé par un vil manant?*

Mozart a laissé aux cornistes un héritage intemporel d'œuvres emblématiques pour l'instrument. De la même façon que les contrebassistes se font constamment demander s'ils regrettent de ne pas avoir choisi la flûte, des inconnus se plaisent à siffloter aux cornistes les premières mesures du fameux Rondo de Mozart, Köchel 495.

Pour ce disque, nous avons pris comme point central l'une des œuvres les plus marquantes pour cor de Mozart : le **Quintette en mi bémol majeur**, K. 407. Le choix traditionnel est de jumeler ce chef-d'œuvre avec d'autres pièces pour cor et cordes de la fin du XVIII<sup>e</sup> et du début du XIX<sup>e</sup> siècle, parmi les nombreux compositeurs injustement négligés et oubliés depuis longtemps. Nous avons plutôt choisi d'illustrer de quelles façons les œuvres de Mozart ont été adaptées pour le cor, et, dans un cas, comment Mozart s'est lui-même approprié une œuvre. Le répertoire sur ce disque nous permet d'explorer la vie de trois cornistes-vedettes des XVIII<sup>e</sup> et XIX<sup>e</sup> siècles : Joseph Leitgeb, Giovanni Punto et Giovanni Puzzi, ainsi que l'élève de ce dernier, Barham Livius, un corniste amateur et entrepreneur londonien. Nous rencontrons également au cours de cette période quelques-uns des meilleurs exemples d'écriture pour le cor naturel de l'époque classique, en plus d'être témoin des balbutiements de l'emploi de pistons. Le cor naturel utilise les harmoniques dites naturelles, ou notes « ouvertes », de concert avec des mouvements de la main droite dans le pavillon de l'instrument ce qui permet de modifier la hauteur et le timbre des sons et d'ainsi créer une palette de couleurs nouvelles.



Le disque débute par une œuvre qui demeure quelque peu mystérieuse. Le thème de l'**Air varié pour corno** n'est nul autre que le fameux « Là ci darem la mano » de l'opéra *Don Giovanni* de Mozart. La source provient d'un folio de manuscrits associés au corniste Giovanni Puzzi (1792-1876) ; malheureusement le nom du compositeur y est illisible. Certains ont suggéré « Finke » et d'autres « Duché », mais très peu d'indices peuvent nous aider à percer le mystère.

Puzzi est d'abord porté à l'attention de Napoléon, quelque peu avant 1809, par Ferdinand Paër (un compositeur qui venait, comme Puzzi, de Parme). Il est rapidement employé à la Chapelle de l'Empereur. Un peu plus tard, grâce au support de la *prima donna assoluta* Angelica Catalani, il se produit comme soliste au Théâtre Italien à Paris, avant de devenir le *cor solo* vedette de l'institution. Après la chute de l'Empire napoléonien en 1815, Puzzi suit le duc de Wellington en Angleterre, où il fera immédiatement sensation, partageant la scène

avec de célèbres virtuoses et chanteurs tels que Liszt, Dragonetti, Lablache, Rubini et Pasta.

*Aucun corniste vivant n'a tiré des mélodies aux sons si doux et si raffinés de cet instrument ; il semblait réaliser l'impossible, et était un soliste inégalé de cet instrument ingrat.*

Tina Whitaker, *Sicily and England, 1907*

Le folio, légué à la British Library, contient une collection disparate d'œuvres qui pourraient facilement provenir du cartable de concert utilisé par Puzzi entre les années 1820 et 1850 alors qu'il était au sommet de sa gloire londonienne. Les œuvres — certaines par Puzzi lui-même et d'autres qui lui sont dédiées — utilisent souvent des thèmes connus, notamment des airs d'opéra (« Oh ! Divine Agnese » de l'opéra *Beatrice di Tenda* de Bellini), des ballades (« Faithless Emma » de Sir John Stevenson) ou des chants patriotiques (« God Save the King »), et sont arrangées pour diverses formations ; elles ont toutes comme point commun une partie de cor solo. Les œuvres du folio démontrent clairement tout le savoir-faire et la grande virtuosité de Puzzi, et cet *Air varié* daté de 1845 en est un exemple éloquent.

L'œuvre débute par une introduction majestueuse dans le style opératique qui laisse l'auditeur supposer une suite des plus sombres. L'arrivée du thème célèbre de Mozart, repris dans maintes variations et fantaisies du genre, établit une humeur plus enjouée. La première variation décore simplement le thème d'une série de doubles croches ; la deuxième est plus flamboyante avec ses gammes bien articulées sur tout le registre de l'instrument ; la troisième est un jeu de syncopes ; l'étonnante quatrième variation est construite sur des arpèges de triolets (étonnante puisque la source de cette variation est une partie de cor solo gribouillée sur la dernière page du folio ; les parties de cordes ont été reconstruites à partir du matériel des autres variations). La cinquième et dernière variation est sous la forme d'une polonaise à la métrique différente. La musique devient frénétique avant de s'arrêter subitement et de laisser place à un *Andante* paisible qui rappelle le thème original.



La **Romance en la bémol majeur** pour cor et quatuor à cordes de Michael Haydn (1737-1806) soulève plusieurs questions. On remarque immédiatement qu'il s'agit d'une version du mouvement lent du Concerto pour cor en mi bémol majeur, K. 447 de Mozart. Difficile d'établir avec certitude laquelle des deux versions précède l'autre ! Le concerto de Mozart a été publié pour la première fois par Johann Anton André (Offenbach am Main) en 1800 ; sur le manuscrit original, qui se trouve aujourd'hui à la British Library à Londres, on voit clairement qu'André y a inscrit la date de 1783. Des études récentes sur le papier utilisé par Mozart suggèrent 1787 comme nouvelle date de composition. La Romance de Haydn aurait été écrite en 1794 et a été publiée en 1802. Cependant, quelques particularités des œuvres laissent croire que tout n'est pas aussi simple qu'en apparence. Le manuscrit de Mozart commence d'une façon exceptionnelle par le mouvement lent, intitulé « Romance » et « Larghetto », suivi du 3<sup>e</sup> mouvement et enfin du 1<sup>er</sup> mouvement, écrit un peu plus tard. En y regardant de plus près, le mystère s'intensifie alors que plusieurs passages de

chacune des œuvres ne semblent avoir été écrites qu'en connaissance de l'autre œuvre. Mozart et Michael Haydn étaient des amis proches, au point que Mozart, en 1783, vient en aide à son collègue malade, écrivant pour lui une série de duos pour violon et alto commandée à Haydn par l'Archevêque de Salzbourg. D'autres œuvres de Mozart, telles que la Symphonie n° 37 en sol majeur, K. 444/425a, sont en réalité de la main de Michael Haydn, alors que Mozart s'est contenté de quelques changements. Une explication plausible : Haydn reçoit une commande lui demandant d'écrire un concerto pour cor, mais, une fois le mouvement lent complété, il se voit dans l'impossibilité d'honorer son engagement. Il demande à son ami Mozart de terminer le travail, avant de retourner lui-même, à une date ultérieure, à ses esquisses du mouvement lent pour le compléter selon ses intentions initiales. Le thème principal de la Romance est de plusieurs façons plus majestueux et noble chez Haydn que Mozart. L'atmosphère légère et bienveillante est éventuellement bouleversée par un passage orageux joué par les cordes seules. Il ne s'agit cependant que d'un tumulte passager, et l'entrée du cor marque un retour au calme.



Barham Livius (1787-1865) est passé à la postérité comme un voleur tristement célèbre. Dramaturge, compositeur, corniste et pianiste, Livius ne fut certainement pas le plus brillant entrepreneur londonien du XIX<sup>e</sup> siècle, mais il était certainement très prolifique comme compositeur de musique de scène, écrivant même dans quelques cas ses propres pièces de théâtre (*All in the Dark, or, The Banks of the Elbe; Henri Quatre and the Fair Gabrielle; Benyowsky, or The Exiles of Kamschatkey*). Il contribua également à traduire et à réarranger des œuvres de Auber (*Léocadie* en 1825 et *La Muette de Portici* en 1829), Onslow (*Le Colporteur*, 1831) et Weber (*Abu Hassan* en 1823 et *Der Freischütz, or, The Wild Huntsman of Bohemia* en 1824). C'est en lien avec Weber qu'on se souvient aujourd'hui de lui, et peut-être injustement. Décrit comme le « Colonel Livius des Hussards », il arriva à Dresde en 1822. Au cours de son séjour, il entra en contact avec Weber dans le but d'acquérir plusieurs partitions du compositeur pour le théâtre de Drury Lane à Londres. Les détails exacts de la transaction sont nébuleux. Après que l'opéra *Der Freischütz* eut été monté à Covent Garden (et non à Drury Lane, comme promis par Livius), il semblerait que Weber ne reçut point la somme d'argent qui lui était due, et que Livius était chargé de lui rendre.

Livius étudia le cor auprès de Giovanni Puzzi, et sa **Concertante pour pianoforte, cor, alto et violoncelle arrangée d'une Sonate de Mozart** est la dernière œuvre d'un folio de manuscrits associés à Puzzi (voir ci-dessus). La « sonate » de Mozart en question est en fait le Trio en mi bémol majeur pour clarinette, alto et piano, K. 498, aussi connu sous le nom du « Trio des Quilles » (Kegelstatt Trio). L'œuvre originale de Mozart est dédiée à Franziska von Jacquin (1769-1850), une élève pianiste et sœur de Gottfried von Jacquin (1767-1792) avec qui Mozart « collabora » sur quelques œuvres (telles que *Als Luise die Briefe ihres ungetreuen Liebhabers verbrannte*, K. 520, *Das Traumbild*, K. 530, et *Io ti lascio, o cara, addio*, K. 621a). La première audition du trio se déroula à la maison des Jacquin avec Franziska au piano, Wolfgang à l'alto et le célèbre clarinettiste Anton Stadler.

Les choix de l'instrument et de la technique utilisés pour cet enregistrement sont fortement influencés par un instrument de la collection du Musée Horniman à Londres. Cet instrument, fait en 1814 par l'éminent facteur parisien Lucien-Joseph Raoux, a appartenu à

Livius ainsi qu'à son professeur Giovanni Puzzi. Originellement conçu sous la forme d'un cor naturel, une « sauterelle » à deux pistons fut ajoutée à l'instrument postérieurement, peut-être même à la demande de Livius. Une « sauterelle » était une astucieuse innovation qui permettait au corniste d'ajouter au besoin des pistons à un instrument naturel. L'écriture de Livius pour le cor dans la Concertante inclut une série de notes inhabituelles pour le cor naturel, bien que certaines sections soient tout à fait typiques de l'ancienne technique. La technique dite mixte était à l'époque courante. On utilisait alors la main dans le pavillon conjointement avec les pistons, créant ainsi un éventail de timbres impossibles sur l'instrument ancien et inappropriés sur des instruments plus récents. C'est cette technique mixte qui est utilisée sur cet enregistrement.

Au fur et à mesure de la progression de l'œuvre, Livius prend confiance dans l'écriture pour la formation. Le mouvement initial passe d'un *Andante* chez Mozart à un tonifiant *Allegro con brio*. La partie de clarinette est plus ou moins confiée au cor, laissant à l'alto presque exactement la même partie; l'ajout d'une partie de violoncelle permet de renforcer ou de décharger au besoin la traditionnelle partie de basse du piano. Dans le *Menuet et Trio*, le rôle du violoncelle se veut plus provocateur, profitant d'un repos du cor dans le trio pour s'adjuger une partie du matériel original de la clarinette. Livius altère audacieusement la structure de Mozart en omettant la coda finale du *Menuet*. L'*Allegretto* final est l'arrangement le plus développé de l'œuvre, avec notamment plus d'additions et de réécritures que dans les mouvements précédents, donnant ainsi à chaque instrumentiste l'occasion de briller.



Intercalés entre chacune de ces plus grandes œuvres, on retrouve trois petits duos de Giovanni Punto. Punto (1746-1803) était né sous le nom de Jan Václav Stich et provenait d'une famille de serfs à Žehušice, en Bohême. Le talent indéniable de l'enfant fut détecté par le comte local, qui lui permit de se rendre à Prague pour étudier avec Matiegka, puis à Munich avec Schindelarž et enfin à Dresde auprès des éminents cornistes Hampel et Haudek. Il décida alors de fuir une vie de servitude en Bohême, italianisa son nom en Giovanni Punto, et lança ce qui s'avéra l'une des carrières les plus remarquables de l'histoire du cor naturel.

Il composa un grand nombre d'œuvres, principalement pour le cor mais également pour d'autres instruments solistes tels que le violon (qu'il jouait aussi) et la flûte. Sa virtuosité comme corniste était telle qu'il était la tête d'affiche de la première audition de la Sonate pour piano et cor, op. 17 de Beethoven, qu'il joua à Vienne en 1800 avec le compositeur au piano. Mozart aussi l'admirait grandement, écrivant pour lui en 1788 la Sinfonia Concertante, K. Anh. [279b] et écrivant à son père Leopold que « Punto jouait magnifiquement. » Punto était aussi admiré comme compositeur qu'interprète : Christian Schubart le proclame « indiscutablement, le meilleur corniste du monde... Ses compositions, aussi excellentes que ses interprétations, demandent un haut niveau de maîtrise : elles ne sont pas écrites pour des amateurs. » (*Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst [Idées d'une esthétique musicale]*, 1806).

Ces trois courts mouvements forment le **Deuxième duo** d'une collection de trois pour cor et basson publiée à Paris en 1802. Conformément à l'esprit de cet enregistrement, ouvert aux réarrangements et autres appropriations du genre, la partie de basson a été confiée au violoncelle. Trompeusement simples, ces compositions demandent un haut niveau de maîtrise de la technique de bouchage : Punto utilisant de manière prépondérante le registre médium de l'instrument. Tout au long des trois mouvements, les deux lignes sont étroitement entremêlées : chaque instrument devant rapidement échanger les rôles mélodique et d'accompagnement.



*Leitgeb a enchanté par le talent qu'il a de tirer d'un instrument ingrat, les sons les plus flatteurs, les plus beaux et les plus expressifs.*

*L'Avant-Coureur, 23 avril 1770.*

Joseph Leitgeb [Leutgeb] (1732-1811) est passé à la postérité comme corniste et ami proche de Mozart. Il est également reconnu pour avoir été la proie des blagues grivoises de la part du compositeur (l'appelant « ce bougre d'âne de Leitgeb ») et (erronément) pour avoir été marchand de fromage. Leitgeb est souvent dépeint comme un homme modeste, humble et excessivement chanceux d'avoir côtoyé Mozart et d'avoir été le récipiendaire d'autant d'œuvres merveilleuses du célèbre compositeur. En réalité, Leitgeb eut une grande carrière, voyageant beaucoup comme soliste virtuose, en plus de jouer fréquemment à Vienne, où nombre de concertos furent écrits pour lui par des compositeurs tels que Michael Haydn, Leopold Hofmann et Carl Ditters von Dittersdorf. Malheureusement, plusieurs des œuvres qui lui sont associées ont maintenant disparu. Il possédait une vaste collection de manuscrits, notamment plusieurs œuvres de son ami Mozart, dont il dut se départir à la fin de sa vie pour des raisons financières évidentes.

L'un de ses trésors était peut-être la partition autographe du **Quintette en mi bémol majeur, K. 407** pour cor, violon, deux altos et violoncelle. Malheureusement, l'emplacement du manuscrit de Mozart est actuellement inconnu; sa dernière apparition remonte à mars 1847 lors d'une vente à Londres. Après la mort de Mozart, l'éditeur André fut en contact constant avec la veuve du compositeur, Constanze, au sujet de plusieurs manuscrits, parmi lesquels ce fameux Quintette. Elle lui indiqua que Leitgeb en avait une copie, mais qu'il « habitait dans les faubourgs » et qu'il était difficile de le retrouver. André est probablement parvenu à se procurer une source puisqu'il publia à Paris, vers 1802, la première édition de l'œuvre. C'est celle que nous avons utilisée pour cet enregistrement.

Ce quintette est considéré comme une œuvre phare de la musique de chambre pour cor. Mozart, lui-même altiste, décida de combiner le timbre du cor naturel à deux altos plutôt que d'utiliser un quatuor à cordes traditionnel. Bien que cela puisse sembler a priori contre-intuitif (après tout, le registre et les couleurs similaires du cor et de l'alto pourraient embrouiller l'ensemble), un ensemble particulièrement riche permet de bien balancer le cor et le violon. Les premières fanfares de l'*Allégo* éclatent avec énergie, mais rapidement l'atmosphère devient plus introspective. L'écriture pour le cor démontre un Leitgeb au sommet de son art : Mozart utilisant un registre qui s'étend sur deux octaves et demie,

jusqu'aux notes les plus aiguës de l'instrument, avec de nombreuses gammes et sauts d'arpèges. Le cor se doit également de partager l'avant-scène : plusieurs passages étant échangés avec le violon. Le lyrique *Andante* qui suit est à tout le moins d'un même niveau que n'importe lequel des mouvements lents des concertos. Mozart profite de l'occasion pour exploiter l'habileté reconnue de Leitgeb « [à] chanter un adagio parfaitement que la voix douce, la plus moëlleuse, la plus intéressante et la plus juste, pourroit faire. » (*Mercur de France*, 1770). Dans l'*Allegro* final, Mozart abandonne les traditionnelles fanfares de chasse qu'il utilise dans ses autres œuvres pour cor solo, et fait plutôt du final une danse joyeuse, au cours de laquelle son écriture dément toute idée préconçue que le cor naturel était d'une façon ou d'une autre un instrument limité.

Anneke Scott



## Quelques mots sur l'interprétation

Les interprétations d'Ironwood sont basées sur l'univers sonore européen du tournant du XIX<sup>e</sup> siècle, période au cours de laquelle les instruments, ainsi que les styles de composition et d'interprétation, ont subi des changements rapides et parfois radicaux. Les instrumentistes à cordes continuaient d'utiliser des cordes en boyaux sur leurs instruments, mais ceux-ci avaient été modifiés de l'époque baroque à la fin du classicisme pour produire une sonorité plus large et pour obtenir une meilleure projection. La plupart des instrumentistes utilisaient des archets transitionnels (pré Tourte) ou Tourte. Les violoncellistes continuaient à jouer sans pique, supportant l'instrument entre leurs jambes.

Les facteurs viennois et anglais (suivis de près des facteurs français) ont dominé la scène du piano, produisant essentiellement des instruments au cadre en bois, d'une tessiture de cinq et demie à six octaves, dont les cordes étaient tendues parallèlement. En comparaison avec le piano moderne, ces instruments avaient une sonorité plus légère et transparente, avec des registres bien définis dus aux cordes utilisées, ainsi qu'à la taille et au matériau des marteaux. C'était également l'époque des pianistes-virtuoses itinérants qui jouaient sur l'instrument disponible, indépendamment du style ou de la tessiture.

Les instrumentistes à cordes utilisaient essentiellement un son pur, avec un vibrato subtil employé seulement sur certaines notes importantes. Le portamento, ou un léger glissement entre deux notes, commençait également à être utilisé pour accroître l'expressivité et éviter les changements de cordes, permettant de jouer une mélodie avec une couleur uniforme. Ils privilégiaient un coup d'archet de type « à la corde » (legato), réservant les coups d'archet sautés (notamment le spiccato) pour des effets spéciaux occasionnels.

Pour les pianistes, le legato (plutôt que le non-legato) devenait la norme, sauf si le compositeur spécifiait le contraire. Tout comme les clavecinistes avant eux, ils utilisaient la dislocation (séparation de la mélodie de l'accompagnement) et les arpèges d'accords

(même lorsque non spécifié par le compositeur) pour faire ressortir les notes importantes d'une mélodie, enrichir la texture sonore ou pour insister sur des accents agogiques. Au cours de cette époque, les musiciens ont souvent altéré les rythmes pour mieux servir le caractère rhétorique d'un passage ou pour créer une certaine variation lors des passages répétés. Cette pratique, toujours vivante de nos jours dans le jazz et la musique populaire, est très rarement entendue dans le monde traditionnel de la musique classique, où le respect absolu du texte du compositeur est devenu la norme.

Conjointement avec les modifications rythmiques, on retrouvait l'emploi d'un tempo flexible. Les musiciens n'hésitaient pas à changer le tempo pour accommoder un caractère ou une atmosphère, pour enrichir un crescendo ou un diminuendo, ou encore pour délimiter clairement la structure musicale. Parmi les signes d'articulations, la liaison était considérée comme l'un des plus importants. Elle signifiait non seulement une connexion ininterrompue (legato) entre les notes, mais également un phrasé « localisé » : une emphase au début de la liaison, suivie d'une diminution du son à la fin de la liaison, incluant souvent un raccourcissement de la note finale, et ceci, appliqué aux liaisons sur deux, trois, quatre notes et plus.

Toutes ces pratiques et beaucoup d'autres encore ont été bien documentées dans des écrits de l'époque. Elles continuèrent tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et peuvent être encore entendues sur des enregistrements réalisés au tournant du XX<sup>e</sup> siècle par des artistes révévés, formés au XIX<sup>e</sup> siècle.

Neal Peres Da Costa

Pour plus d'informations concernant cet enregistrement, des traductions des notes de programme ainsi que des vidéos du projet, veuillez visiter [www.ironwoodchamberensemble.com](http://www.ironwoodchamberensemble.com)

Traduction : Pierre-Antoine Tremblay

