

mozart – the symphonies



il pomo d'oro

maxim emelyanychev

aylen pritchin

symphonies 35 & 36

violin concerto 3



IL POMO D'ORO

Maxim Emelyanychev conductor

Aylen Pritchin solo violin

Nicholas Robinson violin I

Valentina Mattiussi

Daniela Nuzzoli

Ilaria Marvilly

Giulia Panzeri

Laura Andriani violin II

Matilde Tosetti

Simone Pirri

Mauro Spinazzè

Naomi Dumas

Gianluca Saggini viola

Archimede de Martini

Yana Jankovic

Nicola Calzolari

Ludovico Minasi cello

Natalia Timofeeva

Thomas Chigioni

Anna Reisener

Vanni Moretto double bass

Jonathan Alvarez

Eva Ivanova-Dyatlova flute

Laura Santese

Christopher Palameta oboe

Petra Ambrosi

Alejandro Perez bassoon

Ai Ikeda

Francesco Spendolini clarinet

Roberta Cristini

Matteo Macchia trumpet

Emanuele Goggio

Ricardo Rodriguez horn

Elisa Bognetti

Luca Viotto timpani

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

Symphony no. 35 in D major 'Haffner' K.385

- | | |
|---------------------------|------|
| 1. I. Allegro con spirito | 5'58 |
| 2. II. Andante | 9'13 |
| 3. III. Menuetto | 3'28 |
| 4. IV. Finale. Presto | 3'49 |

Violin Concerto no. 3 in G major K.216

- | | |
|--------------------------|------|
| 5. I. Allegro | 9'06 |
| 6. II. Adagio | 6'58 |
| 7. III. Rondeau. Allegro | 5'46 |

Symphony no. 36 in C major 'Linz' K.425

- | | |
|----------------------------------|-------|
| 8. I. Adagio – Allegro spiritoso | 11'35 |
| 9. II. Andante | 8'57 |
| 10. III. Menuetto. Trio | 3'44 |
| 11. IV. Presto | 10'21 |



Mozart on the way to independence

Hélène Cao

The years between the Third Violin Concerto (1775) and his Symphonies no. 35, “Haffner”, and no. 36, “Linz” (1782 and 1783, respectively) were crucial in Wolfgang Amadeus Mozart’s career. In the employ of the Archbishop of Salzburg, Hieronymus Colloredo, until 1781, he thenceforth embarked on a freelance life in Vienna.

His five violin concertos, dated 1775 (although the first one was written in 1773), may have been composed for Colloredo, who was a keen amateur violinist. However, it is more likely that they were intended primarily for his own use. They are too difficult for a non-professional, while nonetheless avoiding the superficial technical display that would appeal to virtuosos; nor do they simply settle for a nice *cantabile*.

At the age of nineteen, Mozart showed himself to be ambitious and self-confident. Completed on 12 September 1775, a few months after the premieres of *La finta giardiniera* (Munich) and *Il rè pastore* (Salzburg), his Third Violin Concerto marked a significant departure from the first two. The soloist is given a more important and more diverse role, by turns

conversing with, opposing, or blending into the instrumental ensemble. The violin spins in the opening *Allegro*, sings in the *Adagio*, dances in the *Rondeau*. The orchestra is more than a mere accompaniment, and despite its modest size – two oboes (replaced by two flutes in the second movement), two horns, and strings – it gains in density: with only a limited number of timbres, Mozart produces colours and textures of captivating variety. Boldly he also displays a new expressive density, especially in the central development of the *Allegro*, with its particularly tense modulations in minor mode. The *Adagio*, which from the outset evokes the world of opera, is also, though more discreetly, veiled in shadows.

In the final movement, with striking originality, Mozart deconstructs rondo form, usually consisting of a recurring theme, or “refrain”, alternating with contrasting episodes. The opening pages, cheerful in character and in triple time, unexpectedly give way to a short *andante* passage in cut time, with the soloist’s melancholy line accompanied by orchestral pizzicatos. Then with the following episode comes another surprise: an *allegretto* section

featuring a quotation from a Hungarian folk melody entitled *Strassburger* (in a letter to his father Mozart referred to this composition as the “Strassburger-Concert”). The return of the initial material leads to a delightful and unusual conclusion: whereas works of the period generally end with a vigorous *tutti*, here the music simply tiptoes away.

“You have no idea how well you play the violin,” wrote Leopold (18 October 1777). “If only you would pay yourself some respect, and put all your technique, heart and soul into it, as if you were the first violinist in Europe!” Coming from the author of one of the most influential violin treatises of the eighteenth century, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, published in 1756, the year of Wolfgang’s birth, such a compliment was worth its weight in gold. Was the father then attempting to bring his offspring back to the instrument he had abandoned in favour of the piano? If so, his efforts proved to be of no avail.

Gradually Mozart’s relations with Colloredo deteriorated. He was not happy with the curtailment of concerts at court, the suppression of certain ceremonies, the closure of the university theatre (the closest equivalent in the city to an opera house) and the promotion of Italian artists over the heads of local musicians.

Mozart’s insubordination – he showed little eagerness to fulfil his obligations – irritated the archbishop. His resignation, initially refused, was accepted on 8 June 1781, when he was literally kicked out by Colloredo’s chamberlain.

Now settled in Vienna but without a permanent post, Mozart had to, sometimes reluctantly, accept a number of commissions. In July 1782 Leopold asked his son to compose a serenade for the ennoblement of Siegmund Haffner the younger, the son of their friend of the same name (*d.* 1772), who as mayor (Burgomaster) of Salzburg had helped them out on their early tours of Europe. He accepted with no enthusiasm. He was already snowed under. Not only was he teaching, but he was also busy with the performances of his opera *Die Entführung aus dem Serail*, which had been premiered in Vienna on 16 July, and on 4 August he was getting married at St Stephen’s Cathedral to Constanze Weber. The serenade (not to be confused with the eight-movement K. 250, popularly known as the *Haffner Serenade*, composed in 1776 for the wedding celebrations of Siegmund Haffner Jr’s sister, Maria Elisabeth) had to be written within a very short time and, according to Mozart’s correspondence, composing it gave him little pleasure.

Some months later, however, finding the piece more to his liking than he had thought, he decided to rework it for performance at the forthcoming Lenten concerts in Vienna. In February 1783, with the premiere scheduled for the 23rd of the following month, he dropped the introductory march, set aside one of the two minuets and added two flutes and two clarinets to the woodwind section in the first and last movements, thus turning what had been an occasional piece into a symphony.

It is hard to imagine that this music is the result of a commission carried out somewhat against Mozart's will... unless he used the impetuosity of the opening *Allegro con spirito* to let off steam! The first movement's single theme, with its distended intervals and dotted rhythms, provides a striking introduction; the violins' response, with a more lyrical phrase, immediately tempers the outburst of the opening bars. This beginning in fact reflects the entire movement, which is restless and punctuated by numerous contrasts. The contrapuntal writing in the central development helps to add drama to the discourse. Mozart skilfully combines techniques inherited from Baroque with the Classical style of his own time. In 1782, having recently discovered the music of J.S. Bach, he had arranged for string quartet several of the composer's keyboard

fugues. The fusion of those two aesthetics – also a feature of his Opus 10 “Haydn” Quartets, begun that same year – was to be one of Mozart's main concerns for the rest of his life.

The *Andante*, providing a welcome relief, retains the instrumentation of the original serenade. With its reduced forces (no flutes, clarinets, trumpets or timpani) in the spirit of a chamber work, it offers a moment of poetic calm. The *Menuetto*, without losing the freshness of what went before, nevertheless returns to the dynamism of the first movement. The vigour of the ascending arpeggios, supported by the presence of timpani and trumpets, contrasts with the flowing central Trio.

Mozart wrote: “The first *Allegro* must be played with much fire, the last as *prestissimo* as possible” (letter of 7 August 1782). The final movement, borrowing its main theme from Osmin's aria “*O! wie will ich triumphieren!*” (“Oh, how I shall triumph!”) from *Die Entführung aus dem Serail*, ends the symphony with joyous alacrity. It is dizzying in its orchestral virtuosity, and amazing in its modulations, suspensions and sudden interruptions. Like the other movements, this *Presto* shows how Mozart was able to transcend the initial constraints to produce a work of communicative energy.

Twice in 1783 Mozart spent several days in Linz on his way to and from visiting his father in Salzburg. On the return journey he was asked to write a symphony for a public concert there: "On Tuesday, the 4th of November, I intend to give a concert here in the theatre, and as I have not a single symphony with me, I am working as hard as I can at a new one," he told his father (31 October). The new symphony (which has since received the nickname "Linz") was completed in just four days. With time so short, Mozart could have chosen, as most composers would have done, to keep to familiar ground, but instead, he decided to explore new avenues.

For the first time in one of his symphonies, Mozart, influenced no doubt by Haydn, begins the opening movement with a slow introduction, attesting to new ambitions. After the solemnity of the first bars, which seem to be preparing for some operatic recitative, the *cantabile* melody is shared between the violins and the woodwinds, before an incursion into the minor mode brings dark intimations which, however, are soon dispelled by the blazing *Allegro spiritoso*. In the second movement, *Andante*, with its lilting *siciliana* rhythm¹, a detail in the orchestration

catches the attention: the presence of trumpets and timpani, hitherto absent from Mozart's slow movements, adding something deeper, darker, to a highly expressive discourse, with a middle episode that multiplies the harmonic tensions.

The shadows and moments of tension scattered throughout the first half of the work practically disappear in the last two movements: a pleasant and more or less conventional *Menuetto* (with a central Trio that is witty and elegant with its duet for oboe and bassoon) and a dazzling *Finale (Presto)*. The operatic verve of this last movement reminds us that Mozart, with the recent premieres of *Idomeneo* (1781) and *Die Entführung aus dem Serail* (1782) – an *opera seria* and a *singspiel* – was then well on the way to establishing himself as one of the greatest opera composers of all time.

Translation: Mary Pardoe

¹ The same rhythm is later encountered in the slow movement of the Piano Concerto no. 23, which is included as the bonus in the first volume of Maxim Emelyanychev's recording of the complete Mozart Symphonies.



Mozarts Weg in die Selbstbestimmtheit

Hélène Cao

Die zwischen der Komposition des Violinkonzerts Nr. 3 (1775) und der der Sinfonien Nr. 35 („Haffner“, 1782) und Nr. 36 („Linzer“, 1783) liegenden Jahre waren für Wolfgang Amadeus Mozart von entscheidender Bedeutung. Bis 1781 stand er in Diensten des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Graf Colloredo, danach versuchte er sich als freischaffender Musiker in Wien. Vielleicht komponierte der junge Komponist seine fünf, alle auf das Jahr 1775 datierten Violinkonzerte (die Nr. 1 soll faktisch auf 1773 zurückgehen) für den Geistlichen, einen Amateurgeiger, aber Mozart scheint diese Kompositionen vor allem für den eigenen Gebrauch geschrieben zu haben. Für einen Liebhabermusiker sind sie zu schwierig, sie verweigern sich nichtsdestotrotz oberflächlich-spieltechnischer Virtuosität, die Profimusiker durchaus ansprechen könnte; die Konzerte geben sich auch nicht mit einem gefälligen Cantabile-Charakter zufrieden.

Der neunzehnjährige Mozart zeigte sich ehrgeizig und selbstsicher. Das am 12. September 1775, nur wenige Monate nach der Uraufführung von *La finta giardiniera* in München und *Il rè pastore* in Salzburg fertiggestellte Violinkonzert

Nr. 3 belegt eine deutliche Entwicklung im Vergleich zu den beiden vorherigen Konzerten. Die Rolle der Solovioline wird erweitert und umgestaltet; diese steht abwechselnd mit dem Instrumentalensemble im Dialog, widersetzt sich diesem auch oder verschmilzt gar mit ihm. Die Violine wirbelt im anfänglichen Allegro lebhaft umher, singt im Adagio und tanzt im *Rondeau*. Das Orchester beschränkt sich nicht auf eine bloße Begleitung und gewinnt trotz der reduzierten Besetzung an Dichte, mit zwei Oboen (die im Mittelsatz durch zwei Flöten ersetzt werden), zwei Hörnern sowie den Streichern. Mit dieser begrenzten Anzahl an Timbres bietet Mozart jedoch eine fesselnde Vielfalt an Klangfarben und Texturen. Darüber hinaus wagt er eine neue Ausdrucksdichte, insbesondere in der zentralen Durchführung des Allegros mit seinen besonders spannungsvollen Modulationen in Moll. Auch das Adagio, das schon in den Anfangstakten die Welt der Oper heraufbeschwört, wirkt, wenngleich eher zurückhaltend, umschattet.

Die (für gewöhnlich aus einem Wechsel von Refrain und Couplets bestehende)

Struktur des *Rondeaus* erweckt hier durch ihre Originalität Aufmerksamkeit. Der Dreiertakt und der verspielte Charakter des Beginns weichen plötzlich einem unerwarteten Andante im Zweiertakt, in dem die melancholische Melodielinie der Solovioline von Pizzicati begleitet wird. Eine weitere Überraschung birgt die darauffolgende Episode, ein Allegretto mit dem Zitat einer ungarischen Volksliedweise mit dem Titel „Straßburger“ (Mozart bezeichnete selbst seine Komposition in einem Brief als „strasbourger=Concert“). Die Wiederaufnahme des Anfangsmaterials führt zu einem ungewöhnlich-köstlichen Schluss: Während die Werke aus dieser Zeit meist mit einem kräftigen Tutti enden, verabschiedet sich die Musik hier auf Zehenspitzen.

„Du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir Ehre geben, und mit Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen willst, ia [sic!], so, als wärest du der erste Violinspieler in Europa“, wie Leopold Mozart am 18. Oktober 1777 an seinen Sohn schrieb. Das Kompliment ist Gold wert von dem Verfasser einer 1756, also im Jahr von Wolfgang Amadeus Mozarts Geburt, erstmalig unter dem Titel „Versuch einer gründlichen Violinschule“ veröffentlichten musikpädagogischen Abhandlung. Wollte der Vater seinen Sprössling auf diese

Weise etwa wieder zum Streichinstrument zurückbringen, welches dieser zugunsten des Klaviers aufgegeben hatte? Letztlich ein völlig vergebliches Unterfangen, wie sich erweisen sollte!

Das Verhältnis zu Graf Colloredo verschlechterte sich allmählich. Die Verkürzung der Dauer der Hofkonzerte, der Wegfall einiger Festlichkeiten, dann die Schließung des Universitätstheaters sowie die Förderung italienischer Künstler auf Kosten einheimischer Musiker verstimmten Mozart. Der aufmüpfige Komponist, der seine Pflichten nur recht widerwillig erfüllte, verärgerte den Erzbischof. Mozarts zunächst abgelehntes Kündigungsgesuch wurde am 8. Juni 1781 angenommen, wobei Colloredos Oberstküchenmeister Graf Arco den impertinenten Komponisten folgendermaßen verjagte: „Da schmeist er mich zur thüre hinaus, und giebt mir einen tritt im hintern“, wie Mozart seinem Vater am 13. Juni 1781 selbst brieflich berichtete.

Mozart, der nun in Wien lebte, aber fortan ohne feste Anstellung war, musste nolens volens etliche Aufträge annehmen. Als ihn sein Vater im Juli 1782 um die Komposition einer Serenade anlässlich der Erhebung in den

Adelsstand des Sohnes ihres verstorbenen Freundes Siegmund Haffner, eines reichen Salzburger Kaufmanns und Bürgermeisters, bat, sagte er nur widerstrebend zu. Neben all seinen laufenden Kompositionen beschäftigte er sich vor allem mit den Aufführungen seiner Oper *Die Entführung aus dem Serail*, deren Uraufführung am 16. Juli 1782 in Wien stattfand, sowie mit seiner für den 4. August 1782 im Stephansdom geplanten Vermählung mit Constanze Weber. Die Serenade (nicht zu verwechseln mit der sog. „Haffner-Serenade“ KV 250), die er 1776 für die Hochzeit der Tochter des Bürgermeisters verfasste, entstand unter Zeitdruck, und Mozart hatte, wenn man seinem Briefwechsel Glauben schenken darf, wenig Freude an der Komposition. Doch anschließend behielt er dieses Gelegenheitswerk weiterhin im Fokus, da er es bei den Fastenkonzerten in Wien aufführen wollte. Im Februar 1783 (die Uraufführung fand am 23. März statt) nahm er einige Änderungen vor: Er strich den Marsch und eines der Menuette, fügte Flöten und Klarinetten bei den beiden Ecksätzen hinzu und verwandelte so die mondäne Unterhaltungsmusik in eine Sinfonie.

Dass diese Musik das Ergebnis eines nur mit Murren ausgeführten Auftrags sein soll, ist schwer vorstellbar! Es sei denn, man hält das Ungestüme des einleitenden Allegros *con*

spirito als Beleg für eine gewisse, von Mozart hier mit ungewöhnlicher Heftigkeit ausgelebte Nervosität. Das einzige Thema des ersten Satzes mit seinen gedehnten Intervallen und punktierten Rhythmen bietet einen packenden Einstieg, und die Antwort der eine gesanglichere Phrase spielenden Violinen dämpft sofort die Aufgeregtheit der ersten Takte. Dieser Beginn ist, wie der gesamte Satz, von Unruhe und vielen Kontrasten geprägt. Der kontrapunktische Tonsatz in der Durchführung des Mittelteils trägt zur Dramatisierung des Geschehens bei. Mozart gelang es, die aus dem Barock übernommenen musikalischen Verfahrensweisen mit dem Stil seiner Zeit zu verbinden. 1782 bearbeitete er mehrere Fugen für [wohltemperiertes] „Clavier“ von Bach, dessen Musik er gerade erst entdeckt hatte, für Streichquartett. Damit leitete er die Verschmelzung zweier Ästhetiken ein, bis zu seinem Lebensende eines seiner musikalischen Hauptanliegen. Auch bei den Sechs Streichquartetten, die er Haydn widmete und die im selben Jahr in Angriff genommen wurden, ist dies zu erkennen.

Das Andante, die einzig wirklich entspannte Passage des Werks, behält die Besetzung der ursprünglichen Serenade bei. Mit seiner reduzierten Instrumentierung (ohne Flöten, Klarinetten, Trompeten und

Pauken), einem Kammermusikwerk gleich, bietet es ein von Poesie geprägtes Moment der Ruhe. Das *Menuetto*, in dem die Frische des Vorangegangenen weiterwirkt, knüpft jedoch an die Dynamik des ersten Satzes an. Der kraftvolle Charakter der ansteigenden, durch die Pauken und Trompeten verstärkten Arpeggien bildet einen Gegensatz zum eher gesanglichen Charakter des Trios im Mittelteil.

„Das Erste Allegro muß recht feurig gehen. – das letzte – so geschwind als es möglich ist“, wie Mozart am 7. August 1782 an seinen Vater schrieb. Das Finale, dessen Hauptthema der Arie Osmins „O, wie will ich triumphieren“ aus *Die Entführung aus dem Serail* entlehnt ist, beendet die Sinfonie mit heiterer Munterkeit. Es berauscht mit seiner orchestralen Virtuosität, überrascht mit seinen Modulationen, Schwebungen und abrupten Unterbrechungen. Wie die anderen Sätze zeigt auch dieses Presto, wie Mozart die anfänglichen Beschränkungen zu überwinden und ein Werk mit ansteckender Energie zu schaffen verstand.

1783 machte Mozart zwischen Wien, wo er wohnte, und Salzburg, wo er seinen Vater besuchte, zweimal in Linz Station. Auf der Rückreise wurde er mit einer Sinfonie beauftragt: „Und weil ich keine einzige Simphonie beÿ mir

habe, so schreibe ich über hals und kopf an einer Neuen“, wie er dem Vater berichtete. Die neue Komposition wurde innerhalb von vier Tagen vollendet, damit sie am 4. November aufgeführt werden konnte. „Über hals und kopf“: Das Tempo des Finales der kürzlich erst fertiggestellten „Haffner“-Sinfonie ist zugleich das Tempo von Mozarts schöpferischem Rhythmus. Die knappe Bearbeitungszeit hinderte ihn nicht daran, neue Wege zu beschreiten, dort, wo andere Musiker der Bequemlichkeit erlegen wären, vertraute Muster zu reproduzieren.

Mozart wandte sich wahrscheinlich unter dem Einfluss Haydns von der bei den meisten seiner Zeitgenossen verbreiteten Neigung zu musikalischer Zerstreuung und Kurzweil ab. Zum ersten Mal versah er eine Sinfonie mit einer langsamen Einleitung, die von neuen Ambitionen zeugt. Nach dem feierlichen Charakter der ersten Takte, die auf ein Opernrezitativ vorzubereiten scheinen, wird das Cantabile der zwischen den Violinen und den Holzbläsern aufgeteilten Melodie zudem durch eine Molleintrübung gedämpft. Mozart stellte diesen Tonartenwechsel besonders heraus, auch wenn das Allegro *spiritoso* diese Unruhe mit einer nie nachlassenden Energie hinwegfegt. Im Andante im Sicilianotakt (welcher auch im langsamen Satz des von

Maxim Emelyanychev im ersten Album seiner Gesamteinspielung der Mozart-Sinfonien aufgenommenen Klavierkonzerts Nr. 23 in A-Dur KV 488 zu vernehmen ist) fällt ein orchestrales Detail auf, nämlich die Präsenz von Trompeten und Pauken, obwohl Letztere zur damaligen Zeit oft bei langsamen Sätzen ausgeschlossen wurden. Außerdem treten sie in einer Klangrede mit hoher Ausdrucksdichte auf, wobei die zentrale Episode die harmonischen Spannungen vervielfacht.

Die Schatten und Spannungen, die die erste Hälfte des Werks durchziehen, verschwinden fast vollständig aus den letzten beiden Sätzen, einem gefälligen Menuett (in dessen zentralem Trio Oboe und Fagott besonders gut zur Geltung kommen) und einem schwungvollen Finale. Die zahlreichen Kontraste im Presto belegen, dass Mozart mit den jüngsten Uraufführungen von *Idomeneo* (1781) und *Die Entführung aus dem Serail* – einer *Opera seria* und einem Singspiel – auf dem besten Wege war, sich als einer der größten Theaterkomponisten aller Zeiten zu etablieren.

Übersetzung: Hilla Maria Heintz



Mozart : le chemin vers l'indépendance

Hélène Cao

Les années qui séparent le *Concerto pour violon n° 3* (1775) des *Symphonies n° 35 « Haffner »* et *n° 36 « Linz »* (respectivement 1782 et 1783) sont capitales dans la trajectoire de Wolfgang Amadeus Mozart : au service de l'archevêque de Salzbourg Hieronymus Colloredo jusqu'en 1781, il tente ensuite une carrière de musicien indépendant à Vienne. Peut-être le jeune compositeur a-t-il d'ailleurs composé ses cinq concertos pour violon, tous datés de 1775 (en fait, le premier remonterait à 1773), à l'intention du prélat, violoniste amateur. Il semble surtout avoir conçu ces partitions pour son usage personnel. Trop difficiles pour un dilettante, elles refusent néanmoins le déploiement technique superficiel qui séduiraient les virtuoses ; elles ne se contentent pas non plus d'un aimable *cantabile*.

Âgé de dix-neuf ans, Mozart se montre ambitieux et sûr de lui. Achevé le 12 septembre, quelques mois après la création de *La finta giardiniera* à Munich et celle d'*Il rè pastore* à Salzbourg, le *Concerto pour violon n° 3* témoigne d'une évolution notable par rapport aux deux concertos précédents. Il accroît et diversifie le rôle du soliste, qui tour à tour

dialogue, s'oppose ou se fond dans l'ensemble instrumental. Le violon virevolte dans l'*Allegro* initial, chante dans l'*Adagio* et danse dans le *Rondeau*. L'orchestre ne se limite pas à un simple accompagnement et gagne en densité, en dépit d'un effectif modeste : deux hautbois (auxquels se substituent deux flûtes dans le mouvement central), deux cors et les cordes. Avec ce nombre limité de timbres, Mozart propose pourtant des couleurs et textures d'une captivante variété. De plus, il ose une densité expressive nouvelle, notamment dans le développement central de l'*Allegro*, avec ses modulations en mode mineur particulièrement tendues. L'*Adagio* qui, dès ses premières mesures, évoque le monde de l'opéra, se voile également d'ombres, même si elles restent plus discrètes.

La structure du *Rondeau* (constituée habituellement de l'alternance d'un refrain et de couplets) retient l'attention par son originalité. La mesure à trois temps et le caractère enjoué des premières pages laissent soudain place à un *Andante* inattendu, à deux temps, où la ligne mélancolique du soliste est accompagnée par des *pizzicati*. Nouvelle surprise avec l'épisode

qui lui succède, un *Allegretto* comportant la citation d'une mélodie populaire hongroise intitulée *Strassburger* (dans une lettre, Mozart emploie la formule « Concerto strasbourgeois » pour désigner sa partition). Le retour du matériau initial mène à une conclusion à la fois insolite et délicieuse : alors que les œuvres de l'époque s'achèvent le plus souvent sur un vigoureux tutti, la musique s'efface ici sur la pointe des pieds.

« Tu ne réalises pas comme tu joues bien du violon. Si seulement tu faisais l'honneur de bien vouloir jouer avec hardiesse et esprit, oui, tu serais alors le premier violoniste de l'Europe », écrit Leopold à son fils, le 18 octobre 1777. Le compliment vaut de l'or de la part de l'auteur d'un *Traité des principes fondamentaux de l'École du violon* publié en 1756, l'année de la naissance de Wolfgang. Tentative de ramener son rejeton à l'instrument à cordes, délaissé au profit du piano ? Ce sera toutefois en pure perte.

Les relations avec Colloredo se dégradent peu à peu. L'abrégement de la durée des concerts de la cour, la suppression de certaines cérémonies, la fermeture du théâtre de l'université et la promotion d'artistes italiens, au détriment des musiciens locaux, mécontentent Mozart. L'insoumis, qui remplit ses obligations avec peu d'empressement, irrite l'archevêque. Sa démission, d'abord refusée, est acceptée le 8 juin

1781, l'intendant de Colloredo chassant l'insolent compositeur d'un coup de pied dans le derrière.

Installé à Vienne mais dorénavant sans poste fixe, Mozart doit accepter nombre de commandes, parfois à contre-cœur. En juillet 1782, lorsque son père lui demande de composer une sérénade pour l'anoblissement de leur ami Siegmund Haffner fils, riche commerçant et bourgmestre salzbourgeois, il accepte sans enthousiasme. En sus de tous ses travaux en cours, il se préoccupe surtout des représentations de son opéra *L'Enlèvement au sérail*, créé à Vienne le 16 juillet 1782, et de son mariage avec Constance Weber, prévu le 4 août à la cathédrale Saint-Étienne. La sérénade (à ne pas confondre avec la *Sérénade* « *Haffner* » K. 250, composée en 1776 pour le mariage de la fille du bourgmestre) est écrite dans l'urgence et Mozart, à en croire sa correspondance, ne prend guère de plaisir à sa composition. Mais cette œuvre de circonstance retient ensuite son attention, car il souhaite la donner lors des concerts de Carême à Vienne. Il apporte des modifications en février 1783 (la création aura lieu le 23 mars) : il supprime la *Marche* et l'un des menuets, ajoute des flûtes et des clarinettes aux deux mouvements extrêmes, transformant ainsi le divertissement mondain en symphonie.

Il est difficile d'imaginer que cette musique soit le fruit d'une commande honorée en ronchonnant ! À moins que l'impétuosité de l'*Allegro con spirito* initial ne soit le signe d'une nervosité que Mozart extériorise avec une violence peu commune. L'unique thème du premier mouvement, avec ses intervalles distendus et ses rythmes pointés, offre une entrée en matière saisissante ; la réponse des violons, qui jouent une phrase plus chantante, tempère aussitôt l'emportement des premières mesures. Ce lever de rideau est en fait à l'image du mouvement entier, agité et jalonné de nombreux contrastes. L'écriture contrapuntique, utilisée dans le développement central, contribue à dramatiser le discours. Mozart parvient à combiner des procédés hérités du Baroque avec le style de son temps. En 1782, il arrange d'ailleurs pour quatuor à cordes plusieurs fugues pour clavier de Bach dont il vient de découvrir la musique. Il amorce ainsi la fusion de deux esthétiques, qui sera l'une de ses principales préoccupations jusqu'à la fin de sa vie. On la perçoit également dans les *Six quatuors à cordes* dédiés à Haydn, mis en chantier cette même année.

Seule véritable détente de l'œuvre, l'*Andante* conserve l'effectif de la sérénade d'origine. Avec son instrumentation réduite (sans

flûtes, clarinettes, trompettes, ni timbales), dans l'esprit d'une œuvre de musique de chambre, il offre un moment de calme empreint de poésie. Le *Menuetto*, où persiste la fraîcheur des pages précédentes, renoue cependant avec le dynamisme du premier mouvement. La vigueur des arpèges ascendants, renforcés par la présence des timbales et des trompettes, s'oppose au caractère plus chantant du Trio central.

« Le premier *Allegro* doit être joué avec beaucoup de feu, le dernier aussi vite que possible », écrit Mozart dans une lettre du 7 août 1782. Le *Finale*, qui emprunte son thème principal à l'air d'Osmin « *O, wie will ich triumphieren* » dans *L'Enlèvement au sérail*, termine la symphonie avec une joyeuse alacrité. Il étourdit par sa virtuosité orchestrale, surprend par ses modulations, ses suspensions et ses brusques interruptions. Comme les autres mouvements, ce *Presto* montre comment Mozart parvient à transcender les contraintes de départ pour écrire une œuvre à l'énergie communicative.

En 1783, Mozart s'arrête à deux reprises à Linz, entre Vienne où il réside, et Salzbourg où il rend visite à son père. Lors du voyage de retour, on lui commande une symphonie : « Et comme je n'ai

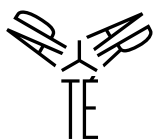
pas une seule symphonie sur moi, j'en écris une nouvelle en toute hâte », raconte-t-il à Leopold. La nouvelle partition est bouclée en quatre jours, afin qu'elle soit jouée le 4 novembre. « Aussi vite que possible » : le tempo du finale de la récente *Haffner* est aussi celui de son rythme créateur. La brièveté de son temps de travail ne l'empêche pas d'explorer de nouvelles voies, là où d'autres musiciens auraient cédé à la facilité de reproduire des schémas familiers.

Sans doute sous l'influence de Haydn, Mozart abandonne l'esprit de divertissement auquel souscrivent la plupart de ses contemporains. Pour la première fois, il dote une symphonie d'une introduction lente qui atteste de nouvelles ambitions. En outre, après la solennité des premières mesures qui semblent préparer à quelque récitatif d'opéra, la mélodie *cantabile* répartie entre les violons et les bois est assombrie par une incursion en mode mineur. Mozart donne un relief particulier à ce changement de tonalité, même si l'*Allegro spiritoso* balaie cette inquiétude avec une énergie qui ne se relâche jamais. Dans l'*Andante*, bercé par un rythme de sicilienne (que l'on retrouvera dans le mouvement lent du *Concerto pour piano n° 23*, enregistré par Maxim Emelyanychev dans le volume 1 de son intégrale des symphonies de Mozart), un

détail d'orchestration retient l'attention : la présence des trompettes et timbales, alors qu'à cette époque elles sont souvent exclues des mouvements lents. De plus, elles interviennent dans un discours à la forte densité expressive, l'épisode central multipliant les tensions harmoniques.

Les ombres et les tensions qui émaillent la première moitié de l'œuvre disparaissent quasiment des deux derniers mouvements, un menuet aimable (dont le trio central met en valeur le hautbois et le basson) et un finale très enlevé. Les nombreux contrastes du *Presto* attestent que Mozart, avec les créations récentes d'*Idomeneo* (1781) et de *L'Enlèvement au sérail* – un *opera seria* et un *singspiel* –, est en train de s'imposer comme l'un des plus grands compositeurs de théâtre de tous les temps.





Enregistré par Little Tribeca du 13 au 16 décembre 2023 au Teatro municipale Reggio Emilia,
Padoue, Italie

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Ambroise Helmlinger, Hugo Scremin

Montage, mixage et mastering : Hugo Scremin

Production exécutive : Giulio D'Alessio, Gesine Lübben (Il Pomo d'Oro) · Nicolas Bartholomée
(Little Tribeca)

Enregistré en 24 bits/96kHz

Aylen Pritchinn joue un violon Francesco Gobetti 1710

Design couverture : Tomomot

[LC] 83780

AP349 Little Tribeca © 2025 Aparté · Il Pomo d'Oro © 2025 Aparté, a label of Little Tribeca

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com ilpomodoro.org



Also available



apartemusic.com