

Mozart

Symphonies 39 & 41
John Eliot Gardiner



Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791

Symphony No.39, K543

in E flat major

1	Adagio – Allegro	10:34
2	Andante con moto	8:29
3	Menuetto: Allegretto	4:03
4	Finale: Allegro	7:47

Symphony No.41 ‘Jupiter’, K551

in C major

5	Allegro vivace	12:09
6	Andante cantabile	10:35
7	Menuetto: Allegretto	4:26
8	Molto allegro	8:46
		66:50

The English Baroque Soloists
John Eliot Gardiner

Mozart

Symphonies 39 & 41

Mozart composed some fifty symphonies, if we include works he adapted from opera overtures or serenades by adding movements or taking them away. The first dates from 1764-5, at the time of his childhood visit to London, and most are early works, quite short. Many are associated with his boyhood travels (his first trip to Italy in 1769-71, for instance) but his most prolific period as a symphonist was between 1771 and 1774 when, in Salzburg, he wrote no fewer than seventeen. A few of these are familiar to modern audiences, in particular those in G minor, K183, and A major, K201, numbered 25 and 29 in the familiar numbering system. After 1781, when he settled in Vienna, he wrote only six more, and the first two of these – the ‘Haffner’ (K385) and ‘Linz’ (K425) – were, as their names imply, designed initially for performance outside Vienna (the Haffner family were friends of the Mozarts in Salzburg). The ‘Prague’ Symphony, though performed in that city, actually had its premiere in Vienna.

In his early years in Vienna Mozart gave many concerts, including some very successful subscription series,

so at first sight it seems strange that he did not feel the need to compose new symphonies. The reason for this lack, surely, is that he intended to focus attention on his prowess as a pianist, producing fifteen new concertos for his own use (or occasionally for the use of a gifted pupil) between 1782 and 1786. His concerts did include symphonies, but he relied on those he had composed earlier, as well as introducing the ‘Haffner’ and ‘Linz’ to Vienna. But after several successful years as a freelance musician Mozart began increasingly to suffer from financial problems. The usual reason given for the decline in his fortunes is that the fickle Viennese public grew tired of him once the novelty of his piano playing faded. The truth may be more complex; from 1785 onwards his new works, especially emotionally intense minor-key compositions such as the Piano Quartet in G minor K478, the C minor Piano Concerto K491 and the G minor String Quintet K516, became more demanding, and may have seemed forbidding to ‘polite society’ music lovers. And Mozart may simply have been a victim of

economic downturn – an unsuccessful war with the Ottoman Empire starting early in 1788 had a disastrous effect on the Emperor Joseph's finances.

Mozart's fortunes reached a low point in June 1788. The Viennese premiere of *Don Giovanni* had not been the success he hoped for, and he and Constanze were forced to move out of the city to a cheaper, suburban apartment. On June 29 their six-month-old daughter Theresia died, only weeks after Mozart had felt the need to write the first of a long series of begging letters to his friend and fellow-freemason Michael Puchberg. In one of these, dated June 27, he writes of 'black thoughts' banished by 'a tremendous effort'. Yet this period was highly productive. Mozart's catalogue shows that between June 22 and August 10 he completed his three last symphonies, two piano trios, two sonatas and two or three shorter pieces. The three great symphonies could well have been occupying him during the earlier months of 1788, but Mozart's 'tremendous effort' to counter depression is still extremely impressive. And for what purpose did he write the symphonies? With their contrasting keys and characters, they are clearly designed as a set – did he have publication in mind? Was he preparing

himself for a trip to Paris or to London? Or was he once again, as with the six string quartets of 1783-5, emulating Joseph Haydn, whose magnificent 'Paris' symphonies (Nos 82-87) had just appeared in print? It is no accident, surely, that the symphonies have the same keys as the first three of Haydn's set.

The symphonies in E flat, No.39, and C, No.41, both use the full eighteenth-century orchestra, with trumpets and timpani. In No.39 Mozart substitutes clarinets for the usual oboes, and from the brilliantly scored first bar of the slow introduction he begins to exploit the sonorous possibilities of his chosen instrumentation. This introduction is richer and more complex than any that Haydn had so far written, its magnificent progress powered by two rising harmonic sequences separated by a mysterious passage where the prevailing dotted rhythm is reiterated quietly on a static bass note. A rushing downward scale, first heard in the Symphony's second bar, is an important feature of the introduction and returns in the following Allegro, making a final appearance in the movement's brilliant coda.

The full orchestral passages in the first and last movements and in the Minuet are characterised by energetic

writing for first and second violins in unison, the wind instruments providing unusually full, sonorous harmonic support. But if these passages show Mozart at his most exalted, both the main themes of the first Allegro are intimate and touching. In the third movement too the robust Minuet alternates with a much more delicate, waltz-like Trio. This features the orchestra's guest artists, the clarinets, who provide both melody and accompaniment.

The Andante begins simply with strings alone; this melody provides virtually all the material of a complex, original movement. A passing shadow, as the theme briefly turns to the minor mode, leads later to a series of remote modulations. These occur during the second of two strenuous episodes; earlier, the first wind entry, stretching out the main theme's cadence phrase, provides an idea that is developed into a contrapuntal serenade for all the woodwind. The finale shows Mozart taking his cue from Haydn's brilliantly witty symphonic last movements, allowing the wind to interrupt the violins' theme and introducing many surprising changes of key in which the theme's opening motif continually pops up, like an irrepressible cartoon character. In the central part of the movement, however, the ubiquitous

motif turns serious, in an almost frenzied display of contrapuntal ingenuity.

Mozart's final symphony belongs to a sequence of grand ceremonial works in C major (found in Haydn's output, too) which include several early works as well as the Symphony No.34, K338 (1780), and the 'Linz' Symphony (K425). But typically for Mozart, this symphony juxtaposes a number of different musical characters. The martial opening is immediately answered by a yearning motif in the violins which later develops into an intense climbing passage. The second subject, graceful with its chromatic inflexions, is suddenly interrupted by a loud minor-key outburst, and before the end of the exposition yet another character emerges, with a light-hearted phrase that seems to belong to the world of *opera buffa*. Surprisingly, it is this motif that dominates much of the development section, revealing an unexpectedly earnest, contrapuntal aspect.

The Andante reveals a similarly complex web of contrasting ideas. The formality of the opening phrases leads to a heartfelt, sustained cantilena; an ornamental phrase in the violins, played in answer to a repeat in the bass of the opening phrase, later forms the basis of a magnificent climactic episode. There is

also a disturbing, minor key transitional passage with sighing syncopations and extraordinary metrical disruption (for some time the music seems to be in duple time, rather than the triple metre of the movement as a whole). There is a beautiful second theme, bringing the wind instruments into prominence, which Haydn quoted in his Symphony No.98 after hearing of Mozart's death.

In the Minuet the trumpets and drums, silent in the Andante, enter quietly near the start to re-establish the Symphony's aristocratic character. It is typical of Mozart that he not only allows the trumpets a prominent fanfare to emphasise the feeling of ceremony but also develops the movement in a different, soulful direction, as a passage for solo woodwind extends and intensifies the chromatic descent of the main theme.

The *Jupiter's* finale is the most far-reaching of many instances where Mozart uses contrapuntal techniques to enrich sonata form. On one level the themes have the lively character expected in a symphonic finale; on another they have all been designed to fit with each other in an elaborate range of contrapuntal constructions. The four-note opening motif is a common eighteenth-century formula, used on several previous

occasions by Mozart (in the piano and violin sonata K481, for instance). Here it sounds especially familiar, as it has already been heard during the Minuet's Trio section, as the bass-line at the start of the Andante and, in a disguised, decorated form, in the yearning phrase in the first movement. From a few bars in, when this opening theme gives rise to a five-part fugal exposition, to the coda where five different themes are heard together in a kind of round, Mozart's compositional virtuosity is on display. And through the whole runs an extraordinary spirit, a mixture of intellectual excitement, the feeling of a grand design, and a sense of fun. The title 'Jupiter' may have no authenticity, but the music surely has something godlike about it.

Duncan Druce, 2010

Mozart on the night

During one of our regular meetings, Steve Long, head of Floating Earth, the engineers we used for our UK recordings, told me that they regularly recorded rock concerts on behalf of bands who then sold CDs of the concert to the audience at the end of the evening. This made me think that if the right conditions ever materialised it would be great to try this for one of our own concerts, and John Eliot agreed right away.

Shortly after this conversation we embarked on a long tour, during which the English Baroque Soloists and Monteverdi Choir performed two Mozart programmes (the last three Mozart Symphonies in one; the C minor Mass in the other) in Europe and the USA. The tour was to end at Cadogan Hall in London on 9 February 2006 with a conflation of the two programmes: two symphonies (39 and 41) in the first half and the Mass in the second. The concerts on the tour were getting better and better, so a plan was hatched to record the symphonies during our final London concert and, while the choir and orchestra performed the Mass, to master the recording and

produce as many CDs as possible to sell 'On The Night'. (At the time we thought we might repeat the feat, and so came up with a name for the new imprint.) As far as I know this had never before been attempted for a classical concert in the UK, and while our wacky idea caught the interest of the media, the potential for ending up with egg on our faces due to technical malfunctions, audience disturbances or other gremlins was very high.

The preparation was laborious – we had to think of the logistics not only of the recording (with only a short rehearsal to sort out microphones and balance the sound), but also of delivering the finished product in a hall which, while a lovely venue for making and listening to music, is a bit of a rabbit warren of corridors and staircases. We also had to ensure that the technical part matched the excellence of the musical performance. Still, as someone very irritatingly once said, 'there are no problems, only solutions', and we arrived on the day with the CD sleeves printed and ready, the recording truck parked at the back of the hall, our 'war

room' set up in the building, the orchestra on stage and *News at Ten* lined up to broadcast the sales of the first CDs live to the nation at the end of the concert.

The performance went without a hitch (only a couple of bloopers and a few very loud coughs), but while the choir and the orchestra went back on stage to perform the (luckily for us, monumental) Mass, the gremlins struck and the CD duplicating machines, which should by rights have churned out CDs at a rate of knots, decided to slow down to a fraction of the expected speed, so that by the end of the concert only about a quarter of the pre-sold CDs were ready.

There was nothing for it but to run back and forth between our control room and the selling counter (down four flights of stairs, across the musicians' changing rooms, up one flight of stairs and across the concert hall's bar) at speed – and in my case in high heels! – delivering batches of twenty or so CDs at a time as they came out of the machines. Once my heartbeat returned to normal levels I was told that this added more drama to the experience and that the buyers didn't mind the wait – and luckily we had CDs ready and available by the time the news presenter went live on national TV!

This event was only possible because of the amazing mastery of the technical and stylistic challenges this music presents reached by conductor and players after many years of performing it together, and by the generosity of the musicians, who agreed to allow the recording without charging a fee. It was produced in a limited edition and until now has not been made more widely available. Although heard here with a few adjustments and a couple of very disturbing coughs removed, this is very much a snapshot of what happened at the concert in Cadogan Hall – on the night.

Isabella de Sabata, 2011

Mozart

Symphonien 39 & 41

Mozart komponierte insgesamt rund fünfzig Symphonien, wenn wir die Werke einbeziehen, die er aus Opernouvertüren oder Serenaden adaptierte, indem er Sätze hinzufügte oder tilgte. Die erste Symphonie schrieb er schon als Kind in den Jahren 1764/65, zur Zeit seiner Reise nach London, und die meisten sind frühe Werke und recht kurz. Viele entstanden unter den Eindrücken seiner Reisen im frühen Jugendalter (zum Beispiel seiner ersten Italienreise 1769–71), doch seine produktivste Zeit als Symphoniker war in den Jahren zwischen 1771 und 1774, als er – in Salzburg – nicht weniger als siebzehn Werke dieser Gattung komponierte. Davon sind einige dem heutigen Publikum vertraut, vor allem KV 183 in g-moll und KV 201 in A-dur, nach der gängigen Zählung Nr. 25 und 29. Nach 1781, als er sich in Wien niedergelassen hatte, schrieb er nur noch sechs, und die ersten beiden davon – die ‘Haffner’ (KV 385) und die ‘Linzer’ (KV 425) – waren, wie ihre Titel andeuten, ursprünglich zur Aufführung außerhalb Wiens bestimmt (die Haffners waren Freunde der Mozarts in Salzburg). Die ‘Prager’ Symphonie wurde zwar in

dieser Stadt aufgeführt, war aber zum ersten Mal in Wien zu hören.

In seinen ersten Jahren in Wien gab Mozart viele Konzerte, darunter einige sehr erfolgreiche Subskriptionsreihen, und daher erscheint es auf den ersten Blick merkwürdig, dass er nicht das Bedürfnis hatte, neue Symphonien zu komponieren. Der Grund war sicherlich, dass er die Aufmerksamkeit auf seine überragenden Talente am Klavier lenken wollte und zwischen 1782 und 1786 fünfzehn neue Konzerte für eigene Zwecke (oder gelegentlich einen begabten Schüler) verfasste. Das Programm seiner Konzerte enthielt auch Symphonien, aber er griff auf die Werke zurück, die er schon früher komponiert hatte, und ließ die ‘Haffner’ und ‘Linzer’ in Wien aufführen. Doch nach einigen erfolgreichen Jahren als freischaffender Musiker geriet Mozart immer häufiger in finanzielle Bedrängnis. Als Grund für seinen schwindenden Erfolg und die Verschlechterung seiner wirtschaftlichen Situation wird normalerweise angeführt, das launenhafte Wiener Publikum sei ihn leid geworden, nachdem die Neuheit seines Klavierspiels ihren

Reiz verloren hatte. Die Wahrheit dürfte vielschichtiger gewesen sein: Von 1785 an wurden seine neuen Werke, vor allem die emotional dichteren Kompositionen in Moll – wie das Klavierkonzert in g-moll KV 478, das Klavierkonzert in c-moll KV 491 und das Streichquartett in g-moll KV 519 – immer anspruchsvoller und dürften bei den Musikfreunden der feinen Gesellschaft Unmut erregt haben. Und Mozart könnte ganz einfach ein Opfer der wirtschaftlichen Flaute gewesen sein – der erfolglose Krieg gegen das Osmanische Reich, der Anfang 1788 begonnen hatte, wirkte sich auf die Finanzen Kaiser Josephs II. verheerend aus.

Mozarts Situation erreichte im Juni 1788 einen Tiefpunkt. Die Wiener Uraufführung seiner Oper *Don Giovanni* war nicht der Erfolg gewesen, den er erhofft hatte, und er und Constanze waren gezwungen, in eine billigere Wohnung in der Vorstadt zu ziehen. Am 29. Juni starb ihre Tochter Theresia mit sechs Monaten, nur ein paar Wochen nachdem sich Mozart genötigt gesehen hatte, den ersten einer langen Reihe von Briefen zu schreiben, in denen er seinen Freund und Logenbruder Michael Puchberg um finanzielle Unterstützung bat. In einem dieser Gesuche, mit Datum vom 27. Juni, schreibt er von 'schwarzen gedanken,

die ich mir mit gewalt ausschlagen muß'. Gleichwohl war diese Zeit höchst produktiv. Mozarts Werkverzeichnis zeigt, dass er zwischen dem 22. Juni und dem 10. August seine letzten drei Symphonien, zwei Klaviertrios, zwei Sonaten und zwei bis drei kürzere Stücke fertigstellte. Die drei großen Symphonien dürften ihn gut und gerne während der ersten Monate des Jahres 1788 beschäftigt haben, doch dass er 'mit Gewalt' gegen 'schwarze Gedanken' ankämpfen musste, gibt immerhin zu denken. Zu welchem Zweck schrieb er die Symphonien? Ihre Gegensätze in Tonart und Charakter sind ein deutlicher Hinweis darauf, dass sie als Werkgruppe gedacht waren – plante er eine Veröffentlichung? Bereitete er sich auf eine Reise nach Paris oder London vor? Oder begab er sich wieder einmal, wie bei den sechs Streichquartetten von 1783–85, auf die Spuren Joseph Haydns, dessen herrliche 'Pariser' Symphonien (Nr. 82–87) gerade im Druck erschienen waren? Es ist sicher kein Zufall, dass die Symphonien die gleichen Tonarten aufweisen wie die ersten drei in Haydns Zyklus.

Die Symphonien in Es-dur Nr. 39 und C-dur Nr. 41 verwenden beide die vollständige Orchesterbesetzung, mit Trompeten und Pauken, wie sie im

18. Jahrhundert üblich war. In Nr. 39 ersetzt Mozart die gewohnten Oboen durch Klarinetten und beginnt die technischen Möglichkeiten der gewählten Instrumentierung bereits in dem brillant besetzten ersten Takt der langsamen Einleitung auszuschöpfen. Diese Introduction ist reicher und komplexer als alle, die Haydn bis dahin geschrieben hatte: Ihre Fortbewegung wird durch zwei aufsteigende harmonische Folgen vorangetrieben, die durch eine geheimnisvolle Passage getrennt sind, in der über einer liegenden Bassnote der dominierende punktierte Rhythmus ruhig wiederholt wird. Eine abwärts eilende Skala, zum ersten Mal im zweiten Takt der Symphonie zu hören, ist ein wichtiges Merkmal der Einleitung, kehrt im folgenden Allegro wieder und ist zuletzt noch einmal in der brillanten Coda dieses Satzes zu hören.

Charakteristisch für die im ersten und letzten Satz sowie im Menuett vom vollen Orchester gespielten Passagen ist das energische Spiel der ersten und zweiten, unisono geführten Violinen, während die Bläser eine ungewöhnlich voll klingende harmonische Stütze liefern. Doch wenn diese Passagen Mozart in höchstem Überschwang zeigen, so sind die beiden Hauptthemen des ersten Allegros intim und berührend. Auch im dritten Satz

wechselt das derbe Menuett mit einem sehr viel sanfteren, walzerartigen Trio. Hier machen die Gäste des Orchesters, die Klarinetten, ihre Aufwartung und liefern Melodie und Begleitung.

Das Andante beginnt mit einem schlichten Solo der Streicher; diese Melodie enthält im Grunde schon das ganze Material eines komplexen, in sich gerundeten Satzes. Ein vorüberziehender Schatten, während sich das Thema für kurze Zeit nach Moll wendet, führt später zu einer Reihe entfernter Modulationen. Diese erscheinen im Laufe der zweiten von zwei emsigen Episoden; zuvor lieferte der erste Einsatz der Bläser, die Kadenzphrase des Hauptthemas ausbreitend, einen Gedanken, der zu einer kontrapunktisch angelegten Serenade für alle Holzbläser erweitert wird. Der letzte Satz zeigt, dass sich Mozart von Haydns höchst geistreichen Finalsätzen inspirieren ließ, wenn er den Bläsern gestattet, das Thema der Violinen zu unterbrechen, und viele überraschende Tonartwechsel einführt, in denen das Anfangsmotiv des Themas ständig auftaucht, wie eine unverwüstliche Zeichentrickfigur. Im mittleren Teil des Satzes jedoch wird das allgegenwärtige Motiv ernsthaft und ergeht sich in einer rasanten Darbietung kontrapunktischer Erfindungskraft.

Mozarts letzte Symphonie gehört zu einer Reihe feierlicher Werke großen Stils in C-dur (wie sie auch in Haydns Schaffen vorhanden sind), die auch einige frühe Werke sowie die Symphonie Nr. 34 KV 338 (1780) und die 'Linzer' KV 425 umfasst. Aber typisch für Mozart ist, dass dieses Werk verschiedene musikalische Stimmungen nebeneinander stellt. Auf die martialische Einleitung antwortet sofort ein sehnsuchtsvolles Motiv in den Violinen, das sich später zu einer gefühlvollen, aufsteigenden Passage erweitert. Das zweite Thema, graziös mit seinen chromatischen Alterationen, wird plötzlich durch einen lauten Ausbruch in der Moll-tonart unterbrochen, und vor Abschluss der Exposition scheint eine unbeschwerte Phrase in die Welt der Opera buffa zu führen. Ausgerechnet dieses Motiv dominiert den größten Teil der Durchführung und lässt dabei unerwartet ernste, kontrapunktische Züge erkennen.

Das Andante weist ein ähnlich komplexes Netz kontrastierender Gedanken auf. Die Förmlichkeit der Anfangsphrase führt zu einer innigen, getragenen Kantilene; eine verzierte Phrase in den Violinen, als Antwort auf die Wiederholung der Anfangsphrase im Bass, formiert sich zur Basis einer herrlichen, in die Höhe aufsteigenden Episode. Auch eine

beunruhigende Überleitung in Moll ist vorhanden, mit seufzenden Synkopierungen und einem ungewöhnlichen Aufbrechen der Metrik (eine Weile scheint die Musik im Zweiertakt zu sein, statt des sonst in diesem Satz üblichen Dreiertaktes). Ein schönes zweites Thema – das Haydn in seiner Symphonie Nr. 98 zitierte, nachdem er von Mozarts Tod erfahren hatte – rückt die Bläser in den Vordergrund.

Im Menuett gesellen sich die im Andante abwesenden Trompeten und Pauken hinzu und geben der Symphonie ihren aristokratischen Charakter zurück. Typisch für Mozart ist, dass er den Trompeten nicht nur eine imposante Fanfare gestattet, um den Eindruck der Feierlichkeit zu verstärken, sondern den Satz noch dazu in eine andere, gefühlvolle Richtung lenkt, wenn ein Abschnitt für Soloholbläser den chromatischen Abstieg des Hauptthemas erweitert und intensiviert.

Das Finale der *Jupiter*-Symphonie ist eine der markantesten von vielen Gelegenheiten, wo Mozart die Sonatenform durch kontrapunktische Techniken bereichert. Auf einer Ebene haben die Themen den lebendigen Charakter, den man im Finale einer Symphonie erwartet; auf einer anderen Ebene sind sie alle darauf ausgelegt, in einem kunstvollen

Konstrukt kontrapunktischer Beziehungen miteinander zu harmonisieren. Das aus vier Noten bestehende Anfangsmotiv ist eine gängige Formel des 18. Jahrhunderts, die Mozart schon vorher verschiedentlich benutzt hatte (in der Sonate für Klavier und Violine zum Beispiel). Hier klingt es besonders vertraut, da es bereits im Trioteil des Menuetts zu hören war, als Basslinie zu Beginn des Andantes sowie, von Verzierungen umkleidet, in der sehnsuchtsvollen Phrase im ersten Satz. Von den wenigen Takten an, wenn dieses Anfangsthema eine fünfstimmige fugierte Exposition entstehen lässt, bis hin zur Coda, wo fünf verschiedene Themen in einer Art Reigen zu hören sind, beweist Mozart seine kompositorische Virtuosität. Und das Ganze beseelt ein ungewöhnlicher Geist, eine Mischung aus intellektueller Erregung, erhabener Ordnung und Spaß an der Sache. Der Titel 'Jupiter' mag nicht authentisch sein, aber die Musik hat auf jeden Fall etwas Gottähnliches.

Duncan Druce, 2010

Mozart am selben Abend

Bei einem unserer regelmäßigen Treffen erzählte mir Steve Long, der Chef von Floating Earth, der Toningenieur, die wir bei unseren Musikproduktionen in Großbritannien eingesetzt haben, sie machten regelmäßig Aufnahmen von Rockkonzerten für Bands, die noch am selben Abend CDs des Konzerts an das Publikum verkauften. Das brachte mich auf den Gedanken, das bei einem unserer Konzerte auch einmal zu versuchen, sobald sich die Gelegenheit ergäbe, und John Eliot war sofort einverstanden.

Kurz nach diesem Gespräch gingen wir auf eine lange Konzertreise durch Europa und die USA, auf der die English Baroque Soloists und der Monteverdi Choir zwei Mozart-Programme (seine letzten drei Symphonien bzw. die Messe in c-moll) aufführten. Die Tournee sollte am 9. Februar 2006 in der Cadogan Hall in London mit beiden Programmen enden: zwei Symphonien (Nr. 39 und 41) in der ersten Hälfte und die Messe in der zweiten. Die Konzerte auf der Reise klappten immer besser, und so kamen wir auf die Idee, die Symphonien bei unserem Abschlusskonzert in London aufzunehmen.

Während Chor und Orchester die Messe aufführen, würden wir das Material vorbereiten, so viele CDs wie möglich brennen und diese dann 'On The Night' – am selben Abend – verkaufen. (Damals dachten wir, wir könnten dieses Kunststück wiederholen, und hatten uns für die neue Marke diesen Namen ausgedacht.) Soweit ich weiß, ist das bisher bei keinem Konzert klassischer Musik in Großbritannien versucht worden, und während unsere skurrile Idee die Medien lockte, war die Aussicht recht groß, mit Eiern beworfen zu werden – weil die Technik nicht richtig funktionieren, das Publikum uns behindern oder irgendwelche andere Fehlerteufel dazwischenfunken würden.

Die Vorbereitung war mühsam – wir mussten uns Gedanken über die Logistik machen, nicht nur was die eigentliche Aufnahme betraf (nur eine kurze Probe, um die Mikrophone auszurichten und den Klang auszubalancieren), sondern auch die Verteilung der fertigen CDs in einem Konzerthaus, das zwar ein wunderschöner Ort war, um dort zu musizieren und Musik zu hören, aber mit seinen vielen Korridoren und Treppen doch eher einem

Kaninchengehege glich. Wir mussten auch dafür sorgen, dass von technischer Seite das Niveau der musikalischen Aufführung erhalten blieb. Doch jemand hatte einmal so schön gesagt: 'Es gibt keine Probleme, es gibt nur Lösungen', und so erschienen wir an jenem Tag mit den fix und fertigen CD-Hüllen, der Aufnahmewagen parkte hinter dem Konzertsaal, unsere 'Kommandozentrale' war im Gebäude eingerichtet, das Orchester befand sich auf der Bühne, und die Leute von *News at Ten* hatten sich aufgebaut, um den Verkauf der ersten CDs am Ende des Konzerts live im Fernsehen zu übertragen.

Die Aufführung verlief glatt (ein paar kleine Schnitzer und ab und zu sehr lautes Husten), doch während Chor und Orchester zurück auf die Bühne gingen, um die (zum Glück lange) Messe aufzuführen, hatten die Fehlerteufel ihren Auftritt: Die CD-Brenner, die der guten Ordnung halber CDs im Eiltempo hätten ausstoßen sollen, reduzierten ihre Geschwindigkeit auf einen Bruchteil der erwarteten Leistung, so dass am Ende des Konzerts nur ungefähr ein Viertel der bestellten CDs fertig war.

Es half alles nichts, wir mussten – in meinem Fall mit hochhackigen Schuhen! – hin und her rennen zwischen unserem

Kontrollraum und der Verkaufstheke (vier Treppen runter, durch die Garderobe der Musiker durch, wieder eine Treppe rauf und quer durch die Bar), um jedes Mal rund zwanzig CDs zu liefern, in den Mengen eben, wie sie aus den Maschinen kamen. Als mein Herzschlag wieder auf normales Niveau abgesunken war, hörte ich, das gebe dem Erlebnis Pfiff, den Käufern mache das Warten nichts aus – und zum Glück hatten wir CDs zum Verkauf fertig, als die Nachrichtenleute live im britischen Fernsehen auftauchten!

Dieses Ereignis war nur möglich, weil es gelungen ist, die technischen und stilistischen Herausforderungen dieser Musik zu meistern: Dirigent und Musiker haben nach vielen Jahren gemeinsamen Musizierens ein beeindruckend hohes Niveau erreicht, und die Spieler waren so großzügig, die Veröffentlichung der Aufnahme ohne Honorar zu erlauben. Die CD wurde in limitierter Auflage produziert und war bisher noch nicht im freien Handel erhältlich. Trotz geringfügiger Nachbesserungen, zum Beispiel wurden störende Hustengeräusche entfernt, ist sie eine Momentaufnahme dessen, was bei dem Konzert in der Cadogan Hall geschah – am selben Abend.

Isabella de Sabata, 2011

Mozart

Symphonies n°39 & 41

Si l'on inclut les œuvres adaptées d'ouvertures d'opéras ou de sérénades, avec ajout ou retrait de mouvements, Mozart a composé une cinquantaine de Symphonies. Les premières datent des années 1764-1765, soit de l'époque où, enfant, il fit le voyage de Londres, et la plupart sont des œuvres de jeunesse, relativement courtes. Nombre d'entre elles sont indissociables des voyages du jeune garçon (par exemple son premier périple en Italie, en 1769-1771), mais sa période la plus prolifique en tant que symphoniste fut les années 1771-1774, durant lesquelles, à Salzbourg, il en écrivit pas moins de dix-sept. Quelques unes de ces œuvres sont familières au public moderne, en particulier celles en *sol* mineur K 183 et *la* majeur K 201, qui dans la classification usuelle portent les numéros 25 et 29. Après 1781 et son installation à Vienne, il ne devait plus en écrire que six autres, les deux premières – Symphonies « Haffner » K 385 et « Linz » K 425 – ayant été, comme leurs noms l'indiquent, initialement destinées à être données hors de Vienne (la famille Haffner était amie de celle des Mozart

à Salzbourg). La Symphonie « Prague », bien qu'également donnée dans cette ville, fut quant à elle créée à Vienne.

Dans ses premières années viennoises, Mozart donna de nombreux concerts, dont quelques séries à souscription qui connurent un franc succès, si bien qu'à première vue il peut sembler étrange qu'il n'ait pas ressenti le besoin de composer de nouvelles symphonies. La raison de ce manque tient assurément à ce que son intention était de se concentrer sur ses prouesses de pianiste, produisant quinze nouveaux Concertos pour son propre usage (ou occasionnellement celui d'un élève talentueux) entre 1782 et 1786. Ses concerts comportaient également des Symphonies, mais il comptait sur celles antérieurement composées, en plus de faire connaître à Vienne les Symphonies « Haffner » et « Linz ». Au terme de plusieurs années couronnées de succès en tant que musicien indépendant, Mozart commença néanmoins à souffrir de manière croissante de difficultés financières. La raison habituellement invoquée pour le déclin de sa bonne fortune est que le public inconstant de

Vienne se serait peu à peu lassé de lui, une fois estompée la nouveauté de son jeu pianistique. La vérité pourrait être plus complexe : à partir de 1785, ses œuvres nouvelles, notamment ses compositions en tonalités mineures, d'une particulière intensité émotionnelle, tels le Quatuor avec piano en *sol* mineur K 478, le Concerto pour piano en *ut* mineur K 491 et le Quintette à cordes en *sol* mineur K 516, se firent de plus en plus exigeantes, jusqu'à peut-être sembler par trop intimidantes pour les amateurs de musique de la « bonne société ». En plus de quoi Mozart pourrait avoir été simplement victime d'un ralentissement économique – lancée début 1788, une guerre infructueuse contre l'Empire ottoman eut un effet désastreux sur les finances de l'empereur Joseph.

La situation de Mozart toucha le fond en juin 1788. La première viennoise de *Don Giovanni* n'ayant pas été le succès qu'il escomptait, lui-même et Constance se virent contraints de quitter la ville pour un appartement meilleur marché en périphérie. Le 29 juin, leur fille Theresia mourait à l'âge de six mois, quelques semaines seulement après que Mozart eut ressenti la nécessité d'écrire la première d'une longue série de lettres de doléances à son ami et compagnon

franc-maçon Michael Puchberg. Dans l'une d'elles, datée du 27 juin, il parle de « pensées noires » chassées au prix d'un « terrible effort ». Cette période fut pourtant des plus productives. Le catalogue de Mozart montre que, entre le 22 juin et le 10 août, il acheva ses trois dernières Symphonies, deux Trios avec piano, deux Sonates et deux ou trois pièces plus courtes. Les trois grandes Symphonies pourraient fort bien l'avoir occupé tout au long des premiers mois de 1788, mais le « terrible effort » de Mozart pour contrer la dépression n'en demeure pas moins extrêmement impressionnant. Et dans quel but écrivit-il les Symphonies ? Avec leurs tonalités et caractères contrastés, elles sont clairement conçues tel un tout – avait-il dans l'idée de les faire publier ? S'apprêtait-il à se rendre à Paris ou à Londres ? Ou bien était-il une fois encore, comme avec ses six Quatuors de 1783-1785, en train de se mesurer à Haydn, dont les magnifiques Symphonies « Parisiennes » (n°82-87) venaient juste de paraître ? Ce n'est assurément pas un hasard si les Symphonies sont dans les mêmes tonalités que les trois premières du recueil de Haydn.

Les Symphonies n°39 en *mi* bémol et n°41 en *ut* majeur ont l'une et l'autre recours à l'orchestre type du XVIII^e siècle

dans sa plus grande extension, avec trompettes et timbales. Dans la n°39, Mozart substitue les clarinettes aux traditionnels hautbois, et dès la première mesure brillamment orchestrée de l'introduction lente il commence d'exploiter les possibilités sonores de l'instrumentarium choisi. Cette introduction est plus riche et plus complexe que toutes celles que Haydn avait écrites à cette date, sa magnifique progression se trouvant propulsée par deux séquences harmoniques ascendantes séparées par un mystérieux passage où le rythme pointé dominant se trouve sereinement réitéré sur une note grave statique. Une gamme descendante précipitée, initialement entendue dans la deuxième mesure de la Symphonie, constitue l'un des éléments importants de l'introduction ; de nouveau entendue dans l'*Allegro* qui s'ensuit, elle reparaît une dernière fois dans la brillante coda du mouvement.

Les passages confiés au *tutti* de l'orchestre dans les premier et dernier mouvements et dans le Menuet se caractérisent par une écriture énergique des premiers et seconds violons à l'unisson, les instruments à vent fournissant un soutien harmonique sonore et d'une inhabituelle plénitude. Mais si dans ces passages Mozart témoigne

d'une formidable exaltation, les deux thèmes principaux du premier *Allegro* respirent intimité et émotion. Dans le troisième mouvement également, le robuste Menuet alterne avec un Trio presque en forme de valse, beaucoup plus délicat. Ce dernier fait entendre les hôtes de l'orchestre, les clarinettes, prenant en charge tant la mélodie que l'accompagnement.

L'*Andante* commence simplement avec les cordes seules ; cette mélodie expose pratiquement tout le matériau de ce mouvement complexe et original. Une ombre passagère, tandis que le thème fait une brève incursion en mode mineur, conduit ensuite à une série de modulations éloignées. Celles-ci se déploient durant le second de deux épisodes de caractère dramatique et tendu ; auparavant, la première entrée des vents, élargissant la phrase cadentielle du thème principal, expose une idée qui sera développée telle une sérénade contrapuntique à destination de l'ensemble des bois. Le finale montre Mozart prenant le relais des mouvements de conclusion pétillant d'esprit des Symphonies de Haydn, autorisant les vents à interrompre le thème des violons et à introduire nombre de surprenants changements de tonalité dans lesquels

le motif d'introduction du thème resurgit continuellement, à l'instar d'un personnage de dessin animé que rien ne pourrait arrêter. Dans la section centrale du mouvement, néanmoins, ce motif omniprésent se fait sérieux, offrant une démonstration quasi délirante d'inventivité contrapuntique.

L'ultime Symphonie de Mozart fait partie d'une série d'œuvre d'apparat en *ut* majeur (que l'on trouve également dans le catalogue de Haydn), laquelle comprend plusieurs œuvres de ses débuts ainsi que les Symphonies n°34 K 338 (1780) et « Linz » K 425. Cette Symphonie, de manière significative pour Mozart, juxtapose un certain nombre de caractères musicaux différents. À l'introduction martiale répond aussitôt aux violons un motif ardent qui par la suite donne lieu à un passage en forme d'intense progression ascendante. Le deuxième thème, tout de grâce avec ses inflexions chromatiques, est soudainement interrompu par un sonore déchaînement en mode mineur, cependant qu'avant la fin de l'exposition encore un autre caractère émergera, sur une phrase enjouée et badine semblant relever du monde de l'*opera buffa*. De façon surprenante, c'est ce motif qui domine l'essentiel de la section de développe-

ment, révélant un aspect étonnamment sérieux et contrapuntique.

L'*Andante* met en œuvre une même complexité d'idées contrastantes. Le caractère solennel des phrases initiales enchaîne sur une cantilène chaleureuse et soutenue. Une phrase ornementale des violons, jouée en réponse à une reprise à la basse de la phrase d'introduction, constituera plus loin l'assise d'un magnifique épisode conduisant à un sommet d'intensité. On trouve également un déroutant passage de transition, en tonalité mineure, rehaussé de syncopes, tels des soupirs, et d'un extraordinaire bouleversement métrique (pendant un moment, la musique semble sur rythme binaire au lieu du mètre ternaire du mouvement dans son ensemble). Il y a là un splendide second thème, sur lequel les instruments à vent se hissent au premier plan, que Haydn devait citer dans sa Symphonie n°98 lorsqu'il apprit la mort de Mozart.

Trompettes et timbales, silencieuses dans l'*Andante*, entrent doucement presque dès le début du Menuet, rétablissant le caractère aristocratique de la Symphonie. Mozart, ce qui est bien dans sa manière, non seulement accorde aux trompettes un rôle prééminent de fanfare pour souligner ce sentiment de

solennité mais oriente également le mouvement dans une direction différente, d'une éloquence plus sensible, tandis qu'un passage pour bois solistes prolonge et intensifie la descente chromatique du thème principal.

Le finale de la « Jupiter » est l'exemple, parmi de nombreux autres, le plus développé du recours par Mozart à des techniques contrapuntiques pour enrichir la forme sonate. D'un côté les thèmes attestent ce caractère enjoué que l'on attend d'un finale de symphonie ; de l'autre ils sont tous conçus de manière à se compléter les uns les autres au sein d'un vaste ensemble élaboré de constructions contrapuntiques. Le motif initial de quatre notes est une formule courante du XVIII^e siècle, utilisée précédemment par Mozart en d'autres occasions (par exemple dans la Sonate pour piano et violon K 481). Il retentit ici de manière particulièrement familière du fait qu'il a déjà été entendu dans la section centrale (Trio) du Menuet, également au début de l'*Andante* à la basse ainsi que, déguisé et sous une forme ornementée, dans la phrase pleine d'ardeur du premier mouvement. Depuis presque le début, après que ce thème d'introduction a donné lieu à une exposition fuguée à cinq parties, et jusqu'à la coda, où

cinq thèmes différents sont entendus ensemble en une sorte de ronde, la virtuosité compositionnelle de Mozart est ouvertement à l'œuvre. L'ensemble est sous-tendu d'une extraordinaire énergie, à une forme d'excitation intellectuelle se mêlant le sentiment d'un grand dessein mais aussi un goût du divertissement. Si le titre « Jupiter » n'est certes pas authentique, la musique, assurément, a quelque chose de divin.

Duncan Druce, 2010

Mozart « on the night »

Lors de l'une de nos rencontres régulières, Steve Long, patron de Floating Earth, les ingénieurs du son auxquels nous avons recours pour nos enregistrements au Royaume-Uni, m'avait dit qu'ils enregistreraient régulièrement des concerts rock à la demande de groupes qui ensuite vendaient au public les CD du concert à la fin de la soirée. Je me suis alors dit que, si jamais les conditions requises étaient réunies, ce serait formidable de s'y risquer pour l'un de nos concerts, et John Eliot a aussitôt été d'accord.

Peu de temps après cette conversation, nous sommes partis pour une longue tournée durant laquelle les English Baroque Soloists et le Monteverdi Choir ont donné deux programmes Mozart (d'un côté les trois dernières Symphonies, de l'autre la Messe en *ut* mineur) en Europe et aux États-Unis. La tournée devait se refermer au Cadogan Hall de Londres le 9 février 2006 sur un mélange des deux programmes : deux Symphonies (n°39 et 41) en première partie, puis la Messe après la pause. Pendant la tournée, les concerts avaient marché de mieux en mieux, si bien que vit le jour le projet

d'enregistrer les Symphonies lors du concert de clôture à Londres et, tandis que le chœur et l'orchestre donneraient la Messe, de finaliser le master de l'enregistrement et de graver autant de CD que possible pour les vendre « le soir même ». (Sur le moment nous pensions pouvoir peut-être rééditer l'exploit, et c'est ainsi qu'un nom vit également le jour pour ce nouveau concept de label.) À ma connaissance, cela ne s'était jamais fait auparavant pour un concert classique au Royaume-Uni, et autant notre idée un peu folle avait intéressé les médias, autant les probabilités de finir avec des œufs dans la figure pour cause de dysfonctionnements techniques, de troubles parmi l'assistance et autres *gremlins* [diablotins mal intentionnés] étaient des plus élevées.

La préparation fut laborieuse – nous devons songer à la logistique non seulement pour l'enregistrement (avec juste une brève répétition pour régler micros et balance), mais aussi pour livrer le produit fini dans une salle qui, bien que lieu merveilleux pour faire et écouter de la musique, se double d'un véritable dédale de couloirs et d'escaliers. Il nous fallait

également veiller à ce que la technique soit à la hauteur d'une exécution musicale de premier plan. Néanmoins, ainsi que quelqu'un de passablement irrité devait le formuler, « il n'y pas de problèmes, seulement des solutions », si bien que le grand jour venu les jaquettes imprimées des CD étaient fin prêtes, le camion d'enregistrement stationné derrière la salle, notre « QG » installé dans l'édifice, l'orchestre sur scène et *News at Ten* prêt à prendre l'antenne pour rendre compte à la nation des ventes du premier CD *live* à la fin du concert.

Celui-ci se déroula sans la moindre anicroche (juste une ou deux bévues et quelques toux très sonores), mais lorsque le chœur et l'orchestre regagnèrent la scène pour donner la Messe (monumentale, heureusement pour nous), les *gremlins* entrèrent en action et les machines à dupliquer les CD, censées produire à toute allure, décidèrent de ralentir jusqu'à ne tourner qu'à une fraction de la vitesse espérée, de sorte qu'à la fin du concert un quart seulement des CD prévendus étaient prêts.

Pas d'autre solution que de faire en courant des aller-retour entre notre salle de contrôle et le point de vente (soit descendre quatre étages d'escaliers, traverser les loges des musiciens et

remonter d'un étage en traversant le bar de la salle de concert) – et dans mon cas en talons hauts ! – pour apporter les CD à raison d'une vingtaine à la fois dès qu'ils sortaient des machines. Une fois mon rythme cardiaque revenu à la normale, on me dit que cela avait rajouté du piquant à l'aventure et que les acheteurs n'avaient pas renâclé devant l'attente – et par chance nous eûmes nos CD prêts et disponibles au moment où le présentateur du journal passa en direct à la télévision nationale !

Un tel résultat n'aurait été possible sans l'extraordinaire maîtrise, en termes de défis techniques et stylistiques inhérents à cette musique, atteinte par le chef et les instrumentistes après de nombreuses années de pratique musicale commune, également la générosité des musiciens, lesquels acceptèrent d'autoriser l'enregistrement sans demander d'honoraires. Alors produit sous forme d'édition limitée, il n'avait connu jusqu'à présent de plus large diffusion. Bien qu'entendu ici avec divers ajustements et après élimination de quelques toux très dérangeantes, c'est avant tout un instantané de ce qui se passa lors du concert au Cadogan Hall – « *on the night* ».

Isabella de Sabata, 2011

The English Baroque Soloists

Violins I

Alison Bury (leader)
Sophie Barber
Nicolette Moonen
Andrew Roberts
Anne Schumann
Maya Magub
Sarah Bealby-Wright
Marcus Barcham-Stevens
Matthew Truscott
Jean Paterson

Violins II

Roy Mowatt
Jayne Spencer
Henrietta Wayne
Jane Gillie
Iona Davies
Håkan Wikström
Hildburg Williams
Geoffroy Schied

Violas

Annette Isserlis
Lisa Cochrane
Kate Heller
Alfonso Leal Del Ojo
Stefanie Heichelheim
Emma Alter

Cellos

David Watkin
Ruth Alford
Catherine Rimer
Philipp von Steinaecker
Christopher Poffley

Double Basses

Valerie Botwright
Cecelia Bruggemeyer
Markus van Horn

Flute

Rachel Beckett

Oboes

Michael Niesemann
James Eastaway

Clarinets

Guy Cowley
Sarah Thurlow

Bassoons

Jane Gower
Györgyi Farkas

Horns

Anthony Halstead
Gavin Edwards

Trumpets

Neil Brough
Robert Vanryne

Timpani

Robert Kendell

Recorded live at Cadogan Hall, London,
on 9 February 2006

With thanks to the musicians
of the English Baroque Soloists,
whose generous cooperation
made this recording possible.

Recorded by Floating Earth Ltd
Recording producer:
Isabella de Sabata
Balance engineer: Mike Hatch
Assistant engineers:
Andrew Mellor, David Hinnit
Post-production: Andrew Mellor
Edition: NMA/Bärenreiter
Executive producers:
Isabella de Sabata, Nigel Boon
Cover: Brian Valentine
Design: Untitled
Booklet notes: Duncan Druce,
Isabella de Sabata
Translations: Gudrun Meier,
Michel Roubinet

© 2006 The copyright
in this sound recording
is owned by Monteverdi
Productions Ltd
© 2011 Monteverdi
Productions Ltd
Level 9
25 Cabot Square
Canary Wharf
London E14 4QA