

mozart_ensemble philidor
gran partita_sérénades_divertimenti



Wolfgang
Amadeus

MOZART

1756 - 1791

Ensemble Philidor





Sérénade n° 11 en mi bémol majeur KV 375	CD 1
Sérénade n° 12 en ut mineur KV 388 (384a)	-
Gran Partita KV 361	CD 2
Divertimento en fa majeur KV 213	CD 3
Divertimento en si bémol majeur KV 240	-
Divertimento en mi bémol majeur KV 252 (240a)	-
Divertimento en fa majeur KV 253	-
Divertimento en si bémol majeur KV 270	-
12 Duos pour 2 cors KV 487 (496a)	-

Vienne, 1775

un brassage
unique
d'idées nouvelles

Les idées des Lumières

Aufklärung,

la primauté du sentiment
personnel

Empfindsamkeit,

la tempête (liberté, égalité,
refus de l'autorité),
l'emportement (les élans
du cœur),

Sturm und Drang

Musique pour vents... un divertissement ?

Musique de rue,
musique de circonstance
dans les belles demeures,
musique militaire

Tafelmusik, Abendmusik, Nachtmusik Partita, Divertimento, Sérénade

autant de noms, autant de références
à une musique qui sert, qui a une
fonction.

La présence
des instruments à vent ...
la signature
des compositions
d'Amadeus

Écrire pour les instruments à vent était aussi pour Mozart l'occasion d'écrire pour des instruments dont il appréciait particulièrement le timbre et le caractère, comme le prouvent toutes les compositions ultérieures, que ce soient les concertos pour piano, les symphonies ou les opéras, où les vents ont toujours des interventions solistes privilégiées.

C'était en même temps, pour le compositeur, l'occasion d'expérimenter sur des sonorités et des techniques tout à fait nouvelles, à une époque où la facture des instruments à vent était encore en plein développement. Mozart adopte une *technologie* musicale entièrement nouvelle consistant à associer les timbres hétérogènes du hautbois, du cor et du basson, qui pouvait offrir des contrastes, des sonorités nouvelles, une « harmonie » au sens propre. Le terme d'*harmonie* pour désigner les ensembles d'instruments à vent provient bien de cette faculté originelle à un assemblage particulièrement plaisant des couleurs instrumentales indépendamment de la science des accords : il s'agit bien d'un jeu avec les timbres.

C'est pourquoi il est important d'écouter cette musique de Mozart sur les instruments de son époque, dont les apparentes imperfections sont sources de jouissances acoustiques supplémentaires. Le caractère très hétérogène des différentes sonorités produites par les instruments anciens instaure une forme de déséquilibre dans les timbres et les dynamiques dont Mozart sait jouer avec la plus grande science : l'inégalité dans le phrasé et dans les dynamiques devient la source d'une plus grande richesse, de contrastes plus vifs, de contours plus marqués, de couleurs plus variées. Il s'agit d'une dramaturgie plus intense où les particularités de l'instrument, comme on parlerait des *particularités* d'une voix ou d'un individu, deviennent en elles-mêmes, par opposition au jeu sur un instrument moderne standardisé, les sources d'une émotion singulière et d'une forme d'interprétation naturelle.

Au printemps 1782, l'Empereur Joseph II décide de fonder un octuor d'instruments à vent, auquel il donne le nom d'Harmonie impériale et royale (*Kaiser-Königlich Harmonie*). Il est bientôt imité par son frère le prince Maximilien, qui fonde son propre ensemble, puis par les principaux représentants de l'aristocratie au cours des années 1780. Une mode originale et durable s'impose ainsi dans les palais viennois.

Cette tradition de l'harmonie est originaire de Bohême, où se recrutent la plupart des instrumentistes à vent de haut niveau à cette époque. La formation est d'abord celle d'un sextuor d'instruments, formé de deux hautbois (ou cors anglais), deux bassons et deux cors, soit un double trio : Joseph Haydn écrit plusieurs pièces pour une telle formation dans les années 1760. Puis, les ensembles d'harmonie se constituent en octuors, par l'adjonction de deux clarinettes. La clarinette, qui bénéficie alors des progrès rapides de la facture instrumentale s'avère précieuse : elle permet des sonorités pianissimo et des demi-teintes moins naturelles au hautbois. Le principe de la formation en octuor consiste à retrouver, dans le domaine des vents, un équilibre sonore proche de la perfection du quatuor à cordes, dont la structure se trouve reproduite : le hautbois correspond ici à la partie de premier violon, le basson à la partie de violoncelle, la clarinette et le cor occupent les parties intermédiaires du second violon et de l'alto. On peut également enrichir la basse de l'ensemble à l'aide d'une contrebasse, comme Mozart en donnera l'exemple.

La promotion des instruments à vent à la Cour impériale puis dans les palais aristocratiques permet l'éclosion d'un répertoire nouveau. Auparavant, le répertoire de l'harmonie se réduisait presque entièrement à de la musique militaire - le nom même d'harmonie est d'origine militaire - ou à de la musique de danse dans les auberges.

L'harmonie acquiert alors la dignité de la musique de chambre. Même si elle a pour fonction le divertissement, elle devient également concertante, de sorte que la musique est écoutée pour elle-même. Les Sérénades, par exemple, peuvent être jouées en plein air, sur la place publique, dans la rue, ou dans le palais des aristocrates. Le répertoire de l'harmonie s'est rapidement orienté néanmoins vers la transcription quasi exclusive des opéras à la mode. L'ensemble d'instruments à vent permet, en effet, de faire écho aux représentations théâtrales dans un siècle où l'opéra s'impose comme le genre musical dominant.

Mozart lui-même aurait entrepris de transcrire son opéra *Die Entführung aus dem Serail*, contemporain de la fondation de l'harmonie, pour octuor à vents. Un exemple de concert d'instruments à vent est donné dans le tableau final du *Don Giovanni*, lorsque l'octuor à vent (accompagné du violoncelle) exécute des extraits d'*Una Cosa rara*, *Fra i due Litiganti*, *Le Nozze di Figaro*, trois opéras alors à la mode. Les morceaux sont exécutés ici comme Tafelmusik, pour accompagner le repas du grand seigneur libertin, mais il semble que, dans la pratique de l'époque, les concerts puissent avoir lieu aussi bien avant ou après le repas proprement dit : l'apparition de l'harmonie peut constituer un événement suffisamment important pour que les invités accordent toute leur attention au concert qu'on leur offre, particulièrement lorsqu'il s'agit d'un ensemble de la qualité de l'Harmonie impériale. Cela fournit au compositeur l'occasion d'écrire une musique plus savante, plus composée, plus exigeante.

La fondation de l'harmonie coïncide avec l'arrivée de Mozart à Vienne. Le compositeur quitte son office auprès de l'archevêque Colloredo, à Salzbourg, en 1781. Sa première « académie » est donnée avec succès dans la capitale impériale au mois de mars 1782 ; au mois de juin a lieu la première représentation de *Die Entführung aus dem Serail* ; il se marie avec Constance au mois d'août. Dans cette période très heureuse, Mozart est plein d'ambition, il rencontre du succès dans les maisons de l'aristocratie ; il pense pouvoir s'établir durablement à Vienne et recevoir une charge de l'Empereur.

Même s'il a déjà écrit, au cours de la période salzbourgeoise, quelques Divertimenti pour instruments à vent, Mozart découvre à Vienne des instrumentistes à vent d'exception, comme les hautboïstes Jiri Triebensee et Jan Vent, les clarinettistes Anton et Johann Stadler. Il écrit immédiatement les deux *Sérénades KV 375 et 388*, qui sont, avec la *Gran Partita KV 361*, les œuvres les plus significatives qu'il ait écrites pour cette formation.

La **Sérénade n°11 en mi bémol majeur KV375** est composée à l'automne 1781 pour un sextuor formé de deux clarinettes, deux cors, deux bassons. Dans une lettre à son père du 3 novembre 1781, Mozart rapporte avoir écrit une « *Nachtmusik* » (le terme de « musique de nuit » est synonyme de « sérénade »), le 15 octobre pour la belle-sœur de Joseph von Hickel, peintre de la cour. Elle est exécutée dans la maison de celui-ci pour la première fois, par un ensemble de musiciens misérables, qui « jouaient très joliment » : le compositeur distingue particulièrement, parmi les interprètes, la valeur du premier clarinettiste et des deux cornistes. Comme c'est une pièce destinée à montrer son art dans une maison de l'aristocratie viennoise, il avoue l'avoir écrite avec beaucoup de soin. Mozart indique que la Sérénade fut donnée plusieurs fois au cours de la nuit dans des endroits différents, selon un usage courant de l'époque. Il s'agit donc d'une pièce de circonstance, susceptible de divertir aussi bien le badaud que l'aristocrate, mais dont les proportions et le caractère dépassent néanmoins le cadre habituel de la sérénade, pour s'adresser aussi bien au « connaisseur » et « amateur » de musique, dont Mozart attendait toute la reconnaissance.

Le compositeur écrit, en parenthèse d'une lettre du 27 juillet 1782, qu'il a dû « composer en hâte une musique de nuit, mais seulement pour l'harmonie » („ich habe geschwind eine Nacht Musik machen müssen, aber nur auf harmonie"). On a cru longtemps que Mozart faisait référence ici à la *Sérénade en ut mineur* KV 388, mais celle-ci ne porte aucune trace de précipitation dans l'écriture, et se présente, au contraire, comme le fruit d'un travail très approfondi. Il pourrait s'agir, plus vraisemblablement, de la transcription pour octuor que le compositeur a réalisée lui-même à partir du *Sextuor* KV 375. Mozart aurait réalisé la transcription assez rapidement, au cours de l'été 1782, pour répondre à la mode de la musique d'harmonie à huit instrumentistes lancée par l'Empereur.

La transcription consiste à intégrer les deux hautbois dans l'ensemble original, et Mozart l'a réalisée avec une habilité remarquable, au point qu'il est difficile d'imaginer, au vu du résultat, que les nouveaux instruments ont été ajoutés. Tandis que les hautbois, dans les mouvements pairs, renforcent la partie existante de clarinette au sein des tutti, ils s'intègrent parfaitement au tissu musical dans les mouvements impairs, pour créer un équilibre parfait entre les quatre pupitres.

Alors que la *Sérénade* KV375 ne porte pas de titre, la **Sérénade n°12 en ut mineur KV388** est présentée sur le manuscrit comme une « Serenada ». Le mot recouvrant un intitulé originaire de « Parthia », soit une suite instrumentale destinée aux instruments à vent, dans laquelle les mouvements dansés (ici le menuet) se mêlent aux mouvements non dansés. La danse apparaît ici dans une stylisation très poussée, comme un menuet savant, écrit en forme de canon. La composition dépasse, d'une façon générale, largement le cadre d'une musique de divertissement ; elle s'impose comme une œuvre rigoureuse : l'une des plus avancées du compositeur.

La tonalité d'ut mineur impose un caractère de gravité qui parcourt l'œuvre, dont l'aspect tragique et sombre se dissout de façon surprenante seulement dans un final inopiné en mode majeur. Le caractère inhérent de cette Sérénade laisse penser qu'elle aurait été composée moins à l'intention du divertissement nocturne pour une occasion extérieure, que pour les connaisseurs. L'appartenance au genre de la musique savante, de la musique instrumentale pure, est sans doute à l'origine de la transcription ultérieure pour quintette à cordes (KV406), genre noble par excellence, dans le domaine de la musique de chambre. Mozart réalisera cette transcription vers 1787, à l'époque où il écrit *Don Giovanni*, dont l'esprit est d'ailleurs très proche de la *Sérénade* KV388.

La composition des Sérénades s'inscrit dans une perspective opportuniste du jeune compositeur ambitieux qui tente de s'imposer à la Cour en suivant au plus près la mode musicale, mais elle ne saurait s'y réduire pour autant. Elle correspond, plus profondément, à une rencontre de Mozart avec des formations d'harmonie, et surtout avec des virtuoses exceptionnels, qui lui ouvrent des possibilités musicales nouvelles.

L'une des caractéristiques les plus remarquables des Sérénades est la profonde assimilation par Mozart du langage et de la technique des instruments, comme s'il était lui-même interprète (ce qui n'est d'ailleurs pas exclu). Il écrit en collaboration très étroite avec les destinataires de ses compositions. Anton Stadler a une influence particulière sur l'écriture du compositeur : de cette rencontre, et même de cette fraternité au sens musical et spirituel - entre le plus grand compositeur et le plus grand clarinettiste de cette époque - sont nés les Concertos pour clarinette, tels solos des opéras, et peut-être la *Sérénade* KV375, que les frères Stadler ont pu interpréter avant leur engagement dans l'Harmonie impériale. Le génie de Mozart consiste moins à inventer un langage nouveau imposé à l'instrument et à l'interprète, qu'à se faire le « secrétaire » de ceux-ci, dans une symbiose parfaite que reflète la plasticité de la composition.

En apparence, les instruments de l'époque de Mozart pourraient paraître plus limités que ceux d'aujourd'hui. Le système des clés étant beaucoup moins développé, les sons sont plus difficiles à produire (le hautbois, par exemple, utilise seulement deux clés). L'intonation est délicate, le timbre n'est pas aussi éclatant, ni aussi homogène. Mais le génie du compositeur consiste précisément à accepter et utiliser ces limites des instruments, pour en faire des éléments à part entière de la composition et la source d'une émotion musicale spécifique.





Un opéra
imaginaire
pour instruments à vent
aux proportions
inouïes

Dans le contexte des compositions pour instruments à vent, la *Gran Partita* demeure une exception dépassant toutes les autres compositions du même genre.

Elle constitue même un cas unique non seulement dans la littérature mozartienne, mais dans toute l'histoire de la musique : elle est le couronnement de la composition pour ensemble d'instruments à vent, l'œuvre la plus grandiose par l'ampleur de la composition.

La caractéristique la plus frappante de la **Gran Partita** est d'abord son effectif tout à fait exceptionnel. On ne connaît guère d'autre œuvre dans la littérature composée pour une formation comparable de treize instruments. Il semble que Mozart ait voulu donner par là un exemple magistral de sa virtuosité de compositeur tout en rendant hommage à celles des musiciens pour lesquels il écrivait.

À l'octuor, que l'on pourrait dire « traditionnel », il ajoute deux cors de basset, deux cors supplémentaires et une contrebasse, ce qui renforce les sonorités graves de l'ensemble, point faible des harmonies. La présence de la contrebasse s'explique de ce point de vue : unique instrument à cordes de la formation, elle vient réfuter la désignation courante et inexacte de « Sérénade pour treize instruments à vent ». Car il est certain que Mozart n'a pas écrit cette partie, comme on l'a pensé quelquefois, pour un contrebasson, qu'il ne connaissait pas et qu'il n'avait pas encore à sa disposition. Dans l'extrême grave, il ne pouvait compter que sur l'instrument à cordes, dont l'usage se répand d'ailleurs ensuite dans l'accompagnement de l'octuor pour instruments à vent dans les années 1790.

Les deux cors supplémentaires, dont l'usage n'est pas systématique, sont surtout destinés à l'alternance des tonalités variées chez un instrument qui demeure limité de ce point de vue. L'adjonction la plus singulière est sans doute celle des deux cors de basset, dont l'emploi n'est pas fréquent dans la littérature musicale. Le cor de basset, inventé dans les années 1760, doit sa dénomination de cor sans doute à sa forme originaire semi-circulaire, avec un pavillon en laiton et une tessiture proche de celle du cor naturel. Mais il appartient plutôt à la famille des clarinettes, dont il emprunte l'embouchure et dont il développe le grave de la tessiture.

La deuxième caractéristique de l'œuvre est sa durée, qui excède largement celle de toutes les autres œuvres de musique instrumentale du compositeur. Elle dépasse celle des symphonies les plus développées que Mozart ait jamais écrites, à une époque où une symphonie ne dure jamais plus d'une demi-heure et se compose toujours de quatre mouvements.

L'œuvre ici compte rien moins que sept mouvements (chiffre hautement symbolique) de grande ampleur, aussi bien lents, modérés que rapides, ce qui fournirait la matière de deux œuvres autonomes. D'ailleurs, la *Gran Partita* a souvent été éditée, sous la forme réduite d'octuor, en deux parties distinctes : la première (Parthia I) étant composée de l'Allegro initial, du premier Menuet, de l'Adagio et du Finale, la seconde (Parthia II) comportant la Romance, le deuxième Menuet, le Thème et variations. Le musicologue Bastian Blomhert considère d'ailleurs que la Parthia I aurait pu être composée à l'origine pour huit instruments et ensuite amplifiée pour treize instruments, tandis que la Parthia II, au contraire, aurait été composée d'emblée pour l'effectif de la *Gran Partita*, et réduite plus tardivement pour la formation d'octuor. C'est d'ailleurs sous la forme plus « normale » de la Parthia I, dans une durée et un effectif réduits, que cette œuvre a été diffusée le plus souvent, au point que la preuve même d'une exécution intégrale pour treize instruments n'est pas prouvée et n'a peut être jamais eu lieu au XVIII^e siècle.

La *Gran Partita*, dans sa monstruosité, possède quelque chose d'utopique, qui en fait une pièce à part dans tous les répertoires de concert.

L'œuvre dépasse le cadre de la sérénade aussi bien dans le style que dans les proportions, de sorte que la désignation même paraît impropre : la sérénade implique une idée de divertissement à quoi la grande œuvre pour treize instruments est loin de se réduire. On ne sait pas exactement quelle pouvait être la destination de cette partition, mais elle semble manifestement destinée au concert, pour le plaisir des « connaisseurs » voire des initiés, et non pour la seule distraction des seigneurs.

La *Gran Partita* doit être considérée comme une pièce de musique instrumentale pure, à une époque où le genre est sur la voie de son autonomie, plutôt que comme une œuvre de circonstance.

On imagine mal son exécution dans un salon, aussi grand soit-il, et ce n'est pas un hasard si Stadler fait entendre la musique pour treize instruments au Burgtheater. Le lieu explique l'effectif instrumental particulièrement important de l'œuvre, qui trouve un cadre approprié dans ce théâtre où Mozart donne non seulement à cette époque ses grandes académies, au cours desquelles il interprète ses concertos pour piano, fait jouer ses

symphonies, mais fait représenter encore les grands opéras de sa maturité : *Die Entführung aus dem Serail*, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* puis *Così fan tutte*. Les instrumentistes restent les mêmes, puisqu'il s'agit toujours des musiciens de l'orchestre de la Cour, qui font ici entendre leur voix indépendamment de celles des cordes et des chanteurs, mais qui semblent rivaliser avec eux pour former une vaste symphonie autonome pour instruments à vent, voire même une sorte d'opéra imaginaire pour ensemble d'harmonie.

De ce fait, la proximité de la *Gran Partita* avec les grandes symphonies et les opéras s'impose avec d'autant plus d'évidence. Cela apparaît dans l'esthétique même de l'œuvre, qui opère une synthèse des styles musicaux les plus divers. Le compositeur parvient à soutenir facilement l'intérêt de l'auditeur dans une œuvre aussi longue, écrite pour un seul groupe d'instruments, parce qu'il excède le cadre stylistique de la sérénade et fait appel à toutes les ressources d'écriture qui sont à sa disposition. Il intègre les éléments *a priori* les plus hétérogènes dans une composition faisant appel aux contrastes les plus puissants et aux ruptures les plus surprenantes, dans une dramaturgie très proche de celle des opéras. On retrouve la même alternance ou combinaison du sérieux et de la légèreté.

Les mouvements lents, par exemple, au caractère grave, inattendu dans le contexte d'une sérénade, prennent une force d'autant plus grande qu'ils sont suivis de menuets : l'apparence beaucoup plus légère, voire superficielle, de ceux-ci surprendrait si elle ne faisait ressortir d'autant l'émotion quasi tragique dont ils sont empreints. L'agencement des différents mouvements obéit à ce principe de la variété et du contraste qui concerne aussi l'instrumentation : Mozart prend soin d'alterner les tutti à treize instruments avec des passages à onze, à neuf, dans différentes combinaisons, ou même en quatuor d'instruments (comme dans le premier trio du premier menuet).

L'introduction lente (Largo), au sérieux quasi maçonnique, conduit immédiatement à l'Allegro initial : le thème pourrait en être tiré d'un opéra de Philidor (on a évoqué un air du *Maréchal Ferrant*, 1761), compositeur représenté en Autriche à une époque où l'opéra-comique français était particulièrement en vogue.

Après cet emprunt au monde du théâtre et du chant, le premier menuet nous plonge dans celui de la danse : les deux trios qui l'accompagnent surprennent par la formation intime d'un quatuor pour clarinettes et cors de basset, pour le premier, par un jeu de tonalité, pour le second, qui fait croire d'abord à un passage en sol mineur rapidement résolu sur le mode majeur (mode de toute la partition). L'Adagio constitue la caractéristique du dramma giocoso mozartien. Il joue à la fois sur la continuité et sur la différence spécifique entre les différents timbres instrumentaux : les trois solistes (hautbois, clarinette, cor de basset) prennent à tour de rôle la conduite de la ligne de chant, sur un accompagnement des autres instruments, obstiné rythmiquement mais toujours mouvant dans ses couleurs, comme dans les ensembles contemplatifs des opéras.

Mozart pousse ici à son comble une esthétique instrumentale fondée sur l'imitation de la voix humaine avec son phrasé, ses inflexions et ses couleurs.

Le second Menuet assume sa fonction de divertissement en rupture totale avec le caractère du mouvement précédent. Le second trio, en particulier, prend la forme très traditionnelle et très enlevée d'un Ländler, dont la rusticité dansante contraste d'autant mieux avec la noblesse élégiaque de l'Adagio. La Romance, avec ses trois épisodes vif, lent et vif, se rapproche du modèle de la sérénade ; le terme de Romance évoque en même temps les chansons de salon et les histoires amoureuses semi-comiques et semi-tragiques que l'on affectionnait à cette époque. L'histoire qui est racontée ici reste à imaginer. Le Thème et variations qui suit exploite de façon encore plus systématique et plus dense à l'échelle du mouvement la logique contrastante de l'œuvre en général : il contient à son tour sept petits mouvements, qui transforment le thème initial en autant de métamorphoses inattendues. Parmi celles-ci, le mouvement lent (Variation V) se distingue par le très lyrique et mélancolique solo de hautbois qui évoque le *Quintette* KV 581. Le Finale conclut l'œuvre de façon très brillante, comme il se doit, dans l'esprit des turqueries de *l'Enlèvement au Sérail*.

Les dimensions exceptionnelles de la *Gran Partita* tout comme la variété et la qualité de sa composition ne pouvaient manquer d'étonner les contemporains. Un seul témoignage nous reste quant à l'Académie de Stadler. L'auditeur, du nom Johann Friedrich Schink, a ses mots conclusifs :

« J'ai entendu aujourd'hui une musique pour instruments à vent de M. Mozart en quatre mouvements : magnifique et grandiose ! Elle était composée de treize instruments (...) et un maître se trouvait assis derrière chacun d'eux... Oh, cela eut un tel effet... magnifique et grandiose, parfait et sublime ! »

Des célébrations faususement insouciantes

de la vie, des masques
posés sur l'angoisse
la mélancolie
et la mort

Les cinq *Divertimenti* de la période salzbourgeoise sont beaucoup moins connus que les grandes pièces pour ensemble d'instruments à vent que Mozart écrivit dans la période viennoise de sa maturité.

Ces œuvres ont longtemps été tenues pour mineures et délaissées par le concert, parce qu'on y voyait de simples pièces de circonstances, de la « musique de table » que le jeune compositeur aurait été contraint d'écrire dans le cadre de ses fonctions de musicien de la cour.

Mais, même s'il est vrai que les Divertimenti répondaient à une fonction aussi modeste que celle d'une Tafelmusik, cela exclue-t-il de leur reconnaître une valeur musicale de premier plan ? Le génie particulier de Mozart ne consisterait-il pas précisément à surmonter toutes les contingences et écrire un chef-d'œuvre précisément là où on n'attendait qu'une pièce superficielle et frivole ? à transcender le genre modeste de la musique pour harmonie ? à immortaliser le caractère éphémère du divertissement ?

Remarquons que Mozart lui-même ne tenait sans doute pas la musique de table pour un genre aussi indigne puisqu'il n'hésita pas à l'utiliser dans l'une des pages les plus importantes de toute son œuvre, à savoir la scène finale de son *Don Giovanni* (1787). Le petit groupe d'instrumentistes à vent accompagne le dernier festin du grand seigneur, méchant homme, dans une forme de divertissement au sens quasi-pascalien : pour faire oublier au jouisseur, dans l'ivresse de la musique et la consommation de la nourriture, l'irruption imminente de la mort qu'il a convoquée, comme un ultime sursaut de frivolité et de joie de vivre dans l'horizon de l'effroi et du néant qui guette le dissoluto.

La fonction de musique de table ne doit pas être tenue nécessairement pour dégradante, si l'on considère, par ailleurs, le plaisir de la table tel qu'il se développe dans la deuxième moitié du dix-huitième siècle : comme une forme de célébration ostentatoire du pouvoir et de la richesse, certes, mais aussi comme une forme d'œuvre d'art, en tous les cas l'objet d'une stratégie de distinction qui vise l'agrément hédoniste de la sensation, ici auditive, là gustative, dans une même affirmation esthétique de la vie. Tout passe ici par un même plaisir de la bouche, les sons produits par les instrumentistes comme les mets dégustés par les convives.

Comme pour presque toute la musique de Mozart, on sait très peu de choses concernant les circonstances de leur composition et il est très difficile de confirmer les légendes tardives qui ont voulu lever tout le mystère. La seule source consiste dans les manuscrits qui ont servi à l'établissement d'une partition longtemps demeurée inédite et désormais publiée dans le cadre de la *Neue Mozart Ausgabe*. Il s'agit pour la plupart d'autographes dont certains sont datés avec précision : juillet 1775 pour le KV 213, janvier 1776 pour le KV 240, août 1776 pour le KV 253, janvier 1777 pour le KV 270. Il s'agirait de pièces relativement autonomes, que Leopold Mozart aurait envisagé de réunir sous la forme d'un cycle, puisque c'est de sa main que certaines sont numérotées et désignées aussi comme *Divertimenti*. Dans une lettre datée du 9 octobre 1777 (le cycle aurait donc été achevé à cette date), le père rappelle à son fils, alors en voyage à Augsbourg, qu'il dispose à Salzbourg de « tout un ensemble de musique pour les instrumentistes de la cour susceptible d'être réutilisé ».

L'authenticité des *Divertimenti* ne peut donc être remise en doute à l'exception d'un seul (le sixième KV 289) que la recherche mozartienne a considéré comme apocryphe et qui demeure exclu pour cette raison du présent enregistrement comme de l'édition scientifique des œuvres de Mozart. Il s'agit sans doute seulement d'une composition destinée à compléter la série en sacrifiant à l'usage de publier les sextuors pour instruments à vent par série de six, le fait même que le compositeur n'ait écrit que cinq compositions ayant pu empêcher ou retarder la publication de son vivant (les *Divertimenti* ont été édités de façon posthume par Johann André en 1801). En ce sens, il est difficile de considérer cet ensemble comme formant un cycle ou une grande œuvre comparable à la *Gran Partita*, même s'il est probable que Mozart ait songé à la complémentarité des *Divertimenti* composés sur une échelle de plusieurs années en vue d'une probable publication.

Il faut donc considérer ces pièces comme relevant de l'esthétique du divertissement en général indépendamment de toute circonstance plus précise. La finalité consiste donc simplement à éviter l'ennui et la monotonie par tous les moyens.

En privilégiant la fragmentation, le principe de variété plutôt que celui de l'unité organique, les *Divertimenti* offrent une hétérogénéité des formes et des tonalités qui évite partout le risque de longueur ou d'uniformité.

Leur brièveté en font des pièces facilement « consommables » pour l'auditeur, quand bien même elles exigent énormément de chacun des interprètes qui jouent sans relâche : leur forme demeure toujours parfaitement claire et simple et n'exige pour être perçue aucun effort de concentration durable.

Ce sont des pièces agréables parce que rien n'agresse ici l'oreille : aucun développement prolongé, presque aucune modulation difficile, pas de dissonances accusées, mais plutôt une succession de thèmes chantants aux contours parfaitement définis et aisément repérables. Certaines pièces sont écrites tout entières dans la seule tonalité principale sans modulation. Le caractère général est presque toujours gai et *spirituoso* : la mélancolie, même si elle affleure ici ou là, en particulier dans les Andante plus élégiaques, ne s'affirme jamais pour elle-même, et se trouve résorbée dans l'affirmation d'une vitalité entraînante qui conclut chacune des pièces.

L'esprit du divertissement est particulièrement présent dans le caractère dansant d'un grand nombre de mouvements : gavottes des KV240 et KV270, contredanse du KV213 (qui évoque les opéras de Rameau), sicilienne et polonaise du KV252. Ce sont autant de stylisations réflexives du plus apprécié des divertissements de tous les temps.

Si les *Divertimenti* sont loin des compositions travaillées de la maturité, loin de l'esprit de la *Gran Partita*, ils sont construits néanmoins comme des pièces de musique savante, et se distinguent peu, à la fois dans leur forme générale et dans leur durée, du canon des symphonies contemporaines avec lequel joue Mozart, construites comme des suites en quatre mouvements et où domine la forme sonate.

De ce fait, même s'ils ont été destinés au divertissement du prince, sous la forme de sérénades ou de musique de table, les *Divertimenti* peuvent aussi bien être considérés comme des pièces de concert, où se trouvent combinées et stylisées toutes les formes de musique contemporaines dans un feu d'artifice ludique et virtuose, des danses aux chants populaires, des romances de salon aux musiques de chasse, des ouvertures d'opéra aux allegros de sonate. Mozart a pu les écrire, ainsi qu'on en a fait l'hypothèse, comme il a écrit ses quatuors à cordes, pour lutter contre l'ennui ("*für die lange Weile*") mais dans un sens de divertissement alors différent : moins pour plaire à un public superficiel et peu exigeant, se plier à des contraintes serviles, professionnelles et économiques, que pour le plaisir pur d'écrire de la musique sans autre forme de nécessité. Ce qui revient à penser que le compositeur n'aurait pas écrit une musique différente s'il avait été entièrement libre d'écrire la musique qu'il souhaitait écrire : ici comme ailleurs il est impossible de distinguer entre ce qui est écrit suivant la liberté ou suivant la nécessité, entre la musique savante et la musique populaire, entre l'œuvre destinée au concert et l'œuvre destinée au simple agrément, et cette ambiguïté est un trait caractéristique de ces compositions comme de beaucoup d'autres œuvres mozartiennes.

Il est certain que Mozart n'a pas abordé la musique pour harmonie d'une façon fondamentalement différente de la symphonie pour orchestre ou du quatuor à cordes, bien que ces genres fussent considérés comme plus nobles : il a cherché, au contraire, à donner ses lettres de noblesse à l'ensemble d'instruments à vent, en cherchant à transcender, par une forme de défi, les contraintes inhérentes à ce genre, qui seules amenaient à le considérer comme mineur.

Quoique déjà partie intégrante de l'orchestre, il ne faut pas oublier que les instruments à vent étaient encore à cette époque les nouveaux venus de la musique aux origines roturières, les instruments de l'Écurie, destinés à la chasse, à la guerre, à la musique de plein air, aux signaux, au vent et à la boue, aux intempéries et aux oreilles peu délicates. Désormais ils pouvaient être conviés dans les jardins, et bientôt dans les salons, au même titre que les violons, les flûtes, les violoncelles et les clavecins et rivaliser même avec les instruments à cordes dans les formes savantes et concertantes où ceux-ci s'illustraient. Mais il fallait pour cela masquer leurs origines et leurs infirmités.

Mozart a relevé précisément ce défi de faire entendre les instruments à vent comme s'ils étaient des instruments à cordes, ou mieux encore des chanteurs d'opéra, avec la même liberté et délicatesse, les mêmes dynamiques, les mêmes tessitures, les mêmes nuances, les mêmes possibilités de modulation, la même expressivité ! Il fallait tricher, au risque de torturer les instrumentistes, afin de procurer l'impression de la plus totale aisance. Seul un compositeur accoutumé à se mesurer à toutes les formes de la musique, à faire valoir tous les instruments, un compositeur d'opéra, pouvait assigner une telle exigence à la musique pour instruments à vent, sous réserve de la présence d'un ensemble d'harmonie exceptionnel.

Les douze duos pour cors ont une origine encore plus trouble que les *Divertimenti*. On les a tenus longtemps pour des duos pour violon, et c'est ainsi qu'ils furent répertoriés dans le célèbre catalogue que Köchel dressa des œuvres de Mozart. Le manuscrit autographe du compositeur subsiste pour trois de ces duos et atteste de leur authenticité sans permettre de déterminer avec exactitude de quels instruments il s'agirait.

Les duos firent l'objet, en revanche, d'une édition à Vienne, puis à Paris, chez Imbault, sous l'intitulé suivant : *Douze pièces pour deux cors, composées par W. A. Mozart. Opéra 46*. Et l'on admet aujourd'hui qu'il ne s'agirait pas d'un arrangement mais qu'il pourrait bien s'agir de l'instrumentation originale, d'autant que l'édition Imbault demeure très fidèle au manuscrit original, à cela près qu'elle attribue les deux voix à un *cornò primo* et un *cornò secondo*.

Même si certains sons assez difficiles à produire, la tessiture étant particulièrement aiguë et les notes chromatiques très nombreuses, la solution la plus vraisemblable consiste à interpréter ces duos sur deux cors naturels. On reconnaît que des interprètes assez habiles sont tout à fait susceptibles de rendre les notes chromatiques difficiles et d'attendre les notes aiguës à la faveur d'une gamme ascendante. Mozart n'a pas noté dans le catalogue de ses œuvres ces pièces pour cor, car il les comprenait certainement moins comme des pièces destinées au concert ou à la publication, que de simples amusements écrits à l'usage personnel de quelques instrumentistes virtuoses et complices de son temps. Il pourrait s'agir, par exemple, de Joseph Lautgeb, son ami d'enfance, auquel il a dédié les quatre grands concertos pour cor de la période viennoise : exercices de récréation à l'apparence la plus frivole, pour le divertissement ou la virtuosité, mais qui recèlent évidemment la science la plus exacte, la plus sérieuse et la plus exigeante de la musique et de l'instrument.

Les instruments anciens sont parfaitement adaptés pour jouer la musique de Mozart, quoique le compositeur cherche aussi à aller au bout de leurs possibilités. Il en résulte encore aujourd'hui une forme de défi qui rend précisément toute exécution intéressante.

Les instruments d'époque demandent aux interprètes une étude particulière, mais il est étonnant aussi de constater qu'ils apportent, en contrepartie, une évidence dans l'interprétation, qui fait plus que légitimer leur usage. Ils semblent parler d'eux-mêmes et imposer une « interprétation naturelle ». La limite des instruments qui ne modulent pas est compensée, par exemple, dans le domaine de l'intonation, par une autre forme de pureté et de précision : les instruments sont susceptibles de jouer suivant le « tempérament naturel » en produisant des intervalles justes, comme les intervalles chantés, en distinguant ainsi entre les dièses et les bémols, au contraire des instruments modernes, qui prennent modèle sur le tempérament du piano.

En ce qui concerne le timbre, la clarinette, le basson et le hautbois anciens possèdent des sonorités hétérogènes comparables à celles du cor (le corniste doit enfoncer la main dans l'instrument pour produire toutes les notes de la gamme, mais il en résulte une différence entre des notes « ouvertes » et « bouchées »).

Cette absence générale d'homogénéité est utilisée par le compositeur de façon particulièrement lucide et ingénieuse. La diversité des sonorités devient un moyen pour colorer le discours, aussi bien dans l'harmonie que dans la mélodie. Elle permet de retrouver une articulation comparable à celle de la parole, et au chant par voie d'extension, entre les voyelles ouvertes et les voyelles fermées. Dès lors que l'on interprète les phrases musicales sur ces instruments, l'alternance de sonorités différentes révèle sa logique et découvre une sorte de phrasé naturel des instruments, chez un compositeur qui fait des contrastes un fondement de sa dramaturgie musicale.

De la sorte, la technique de jeu sur les instruments du dix-huitième siècle, pour être différente et autrement exigeante que la technique romantique, ne saurait apparaître comme plus archaïque que celle-ci ; elle correspond à une autre esthétique. En conformité avec la conception de cette époque, particulièrement vive chez Mozart, l'instrument cherche à imiter la voix humaine, à rivaliser et nouer un dialogue avec elle, comme les solos d'instruments obligés accompagnent le chanteur et rivalisent avec lui dans les airs d'opéra et de concert. L'instrument à vent se rapproche de la voix dans sa nature même, qui fait intervenir le souffle et la respiration. Le timbre et l'articulation accentuent ici l'humanité et l'individualité de l'instrument dans une recherche en commun de la sonorité sublimée.



L'Ensemble PhilidOr a renouvelé l'extraordinaire tradition des ensembles d'instruments à vent du XVIII^e siècle.

Fondé à Tours en 1992 et désormais dirigé par Daniele Latini, il s'est rapidement imposé comme l'une des formations à vents les plus inventives.

Ses musiciens, formés dans les plus prestigieuses institutions musicales européennes, exigeants, enthousiastes, complices et entreprenants ont à cœur de régénérer un répertoire musical original, connu ou inédit, d'ouvrir de nouvelles perspectives d'interprétation de la musique ancienne et de faire partager leur passion et leurs découvertes.

Du baroque au classicisme, de la musique française à la dynastie Philidor, aux œuvres pour ensemble d'instruments à vent de Mozart, Krommer ou Beethoven, l'Ensemble PhilidOr présente chacun de ses programmes sur instruments à vent anciens ou copies (rigoureuses) d'instruments anciens, se référant, dans un souci permanent d'authenticité et de mise en valeur des œuvres, aux plus récentes recherches menées par des musicologues et des facteurs sur l'interprétation, l'organologie et les styles de chacune de ces époques.

L'Ensemble PhilidOr a donné quarante représentations de sa version pour vents et voix de l'intégralité de l'opéra *Così fan tutte* de Mozart en 2010 et projette la réalisation d'une version pour octuor à vent et marionnettes de *Philémon et Baucis*, seul opéra pour marionnettes de Haydn à avoir survécu parmi ceux composés pour la cour d'Esterhaza.

L'Ensemble PhilidOr est missionné par le Conseil Régional du Centre et le Conseil Général d'Indre-et-Loire. Il est également subventionné par la ville de Tours et la DRAC Région Centre.



la dolce volta
les liens secrets entre un artiste et une œuvre ont leur label



On ne peut pas mettre en route la créativité comme on ouvre un robinet...

L'art est un labeur d'amour, de patience et de concentration. Brusquer son processus par des obligations, des critères, des quotas, c'est l'abimer, le déformer, le tuer lentement. Comme à la nature, on doit laisser à l'art le temps de se développer et de mûrir, pour qu'alors s'offre à nos sens la plus belle œuvre possible.

Suivant ce principe, La Dolce Volta préfère privilégier la qualité sur la quantité. La production se limite à quatre ou cinq albums par an, mais chacun d'eux est le fruit d'un long travail de perfectionnement, et surtout, d'une relation particulière entre l'interprète et le compositeur. La virtuosité des artistes se double de leur sentiment personnel et ineffable, un sentiment qui ne peut être exprimé que par la musique.

Comme, enfin, les bijoux dignes de ce nom ne s'offrent que dans des écrins, les disques de la Dolce Volta sont des petites œuvres en eux-mêmes, de véritables objets d'art : chaque pochette est gratifiée d'une illustration originale ; à l'intérieur, une fois ouvert l'emballage cartonné et illustré, le disque s'accompagne d'un livret dans lequel est traduite en plusieurs langues une entrevue inédite avec l'interprète. L'objet est scellé par un ruban qui l'entoure, sur lequel est inscrit le nom de l'interprète, celui du compositeur, et l'œuvre jouée.

Pour la Dolce Volta, la musique n'est pas un produit qu'on emballe et qu'on vend. Comme les belles choses de ce monde, elle doit se former naturellement, faire l'objet de soins raffinés, et s'offrir comme une fleur exquise.

C'est l'engagement de la Dolce Volta que la musique reste une affaire d'élégance et de beauté sans concession.

Vienne, 1775
a unique
melting pot of
new ideas

Aukflärung,
the primacy
of personal feeling
Empfindsamkeit,
the tempest (freedom,
equality, refusal of authority),
headiness (the ideas of
the *Siècle des Lumières*
heart's desires),
Sturm und Drang

Music for wind
instruments....
a divertissement ?

Street music,
background music in
fine homes,
military music

Tafelmusik,
Abendmusik,
Nachtmusik
Partita,
Divertimento,
Sérénade

multifold names and references for
a functional music.

The presence
of wind instruments...
the signature
of Amadeus's
compositions

Composing for *Harmonie* also gave Mozart an opportunity to write for instruments he particularly appreciated for their character and their timbre, as may be seen from all his later compositions, whether they be piano concertos, symphonies or operas, in which wind instruments always have important solo parts. We might say that the whole of Mozart's *œuvre* is illuminated by the presence of wind instruments, a presence that could be seen as a distinctive feature of his compositions.

At the same time, *Harmoniemusik* gave him an opportunity to experiment with new sounds and techniques, at a time when wind instrument makers were coming into their own. In composing for wind sextet in 1775, Mozart was adopting a completely new musical *technology*, which consisted in combining the heterogeneous timbres of the oboes, the horns and the bassoons, but which could offer contrasts, new sounds, 'harmony' in the literal sense of the word. The term *Harmonie*, used to refer to a group of wind instruments, does indeed mean 'harmony, concord', referring to the fact of bringing together instruments for the pleasure of their colours, their timbres

For this reason, it is important to listen to Mozart's *Harmoniemusik* played on period instruments, whose apparent imperfections are a source of further enjoyment for the listener. The very heterogeneous character of the different sounds produced by early instruments creates a sort of imbalance in the timbres and dynamics, which Mozart uses with the greatest skill. The differences in phrasing and dynamics become a source of greater richness, sharper contrasts, more marked contours, more varied colours, in short, of more intense dramatic qualities, in which the distinctive features of the instrument themselves become a source of emotion and a natural form of interpretation.

In the Spring of 1782, the Emperor Joseph II decided to found an octet of wind instruments, which he named “k. k. Harmonie” (Imperial and Royal Wind Ensemble). He was soon imitated by his brother Prince Maximilian, who created his own ensemble, and then by the leading members of the nobility in the course of the 1780s. Hence an original and long-lasting fashion took root in the palaces of Vienna.

This tradition of wind music originated in Bohemia, where most of the finest wind players of the time were recruited. The standard ensemble was at first a sextet of wind instruments, consisting of two oboes (or cors anglais), two bassoons and two horns, in fact a double trio: Joseph Haydn wrote several pieces for this formation in the 1760s. Then wind players began to make up octets by adding two clarinets to the basic ensemble. (The clarinet, favoured by rapid progress in techniques of instrument making at this time, proved a valuable adjunct, giving scope for pianissimo sonorities and half-tones which came less naturally to the oboe.) The principle of the octet formation is to attempt to recreate on wind instruments a balance of sound approaching the perfection of the string quartet, whose structure is reproduced here: the oboe corresponds to the first violin part, the bassoon to the cello part, whilst the clarinet and the horn take up the inner voices of second violin and viola. The ensemble's bass can be enriched by the addition of a double bass, as Mozart does in his Serenade KV 361. This solution is adopted in the present recordingse.

The introduction of wind instruments into the palaces of the nobility, and then at the imperial court, led to the birth of a new repertoire. Until that time, wind music (Harmoniemusik) had been almost entirely limited to military usage - the German word "Harmonie" itself is of military origin - and to accompanying dancing in taverns.

The genre was now raised to the dignity of chamber music. Although its function was still to entertain, it took on in addition the aspect of concert music, so that it began to be listened to in its own right. Serenades, for example, might be played in the open air, in town squares, in the street, or in aristocratic palaces. However, the wind repertoire soon consisted almost entirely of transcriptions of fashionable operas, for a wind ensemble was an effective way of recreating theatre music at a time when opera was establishing itself as the dominant musical genre. Mozart himself appears to have taken on the task of transcribing his opera *Die Entführung aus dem Serail*, which is contemporary with the foundation of the imperial Harmonie, for wind octet.

An example of a concert of wind instruments is shown in the finale of Act II of *Don Giovanni*, in which a wind octet (accompanied by a cello) plays excerpts from *Una Cosa rara*, *Fra i due Litiganti* and *Le Nozze di Figaro*, three operas popular at the time of the work's premiere. Here, the pieces are played as Tafelmusik to accompany the aristocratic libertine's meal, but it would appear that in contemporary usage concerts could also take place either before or after the meal itself: the appearance of the wind band could constitute enough of an event for the guests to devote their full attention to the concert that was offered to them, especially when it was played by an ensemble of high quality such as the imperial Harmonie. This gave the composer the opportunity to write music that was more learned, more fully worked out, more demanding, like the two serenades that Mozart composed in 1782.

The creation of the Harmonie coincides with Mozart's arrival in Vienna. The composer left his post with Archbishop Colloredo in Salzburg, in 1781. His first "academy" in the imperial capital was a success in March 1782; the first performance of *Die Entführung aus dem Serail* took place in June; he married Constanze in August. In this period of great happiness, Mozart was filled with ambition, and was rewarded with success in the houses of the aristocracy; he expected to settle permanently in Vienna, and to be granted a post by the Emperor.

Although he had already written some wind divertimenti during his Salzburg period, it was in Vienna that Mozart discovered exceptional wind players like the oboists Jiri Triebensee and Jan Vent, and the clarinettists Anton and Johann Stadler. He immediately composed the two Serenades in E flat major and C minor, which along with the Gran Partita KV361 are the most important works he wrote for wind ensemble.

The **Serenade in E flat major** was composed in the autumn of 1781 for a sextet of two clarinets, two horns and two bassoons. In a letter to his father dated 3 November 1781, Mozart reports that on 15 October he wrote a "NachtMusick" (the term "night music" is synonymous with "serenade") for the sister-in-law of the court painter Joseph von Hickel; it was first performed in her house by an ensemble of poverty-stricken musicians, who "played very prettily": the composer singles out for mention the musicianship of the first clarinetist and the two horn players. As this was a work calculated to show off his artistry in a household belonging to the Viennese nobility, he admits to having written it with considerable care. Mozart indicates that the Serenade was given several times in the course of the night, as was frequently the case at the time. It was thus an occasional piece, intended to entertain both the casual listener and the music-loving aristocratic "connoisseur", on whose appreciation Mozart was counting.

The composer mentions in passing in a letter of 27 July 1782 that he has "had to compose very quickly a piece of night music, but only for wind band" ("ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie"). It was long believed that Mozart was referring here to the Serenade in C minor, KV 388, but this work bears no trace of having been written in haste; on the contrary, it gives every appearance of being a particularly carefully worked out composition. It is much more likely that the reference is to the composer's own transcription for octet of the sextet KV 375, which is recorded here. It is thought that Mozart made this transcription quite quickly during the summer of 1782, in response to the new fashion for wind octet music set by the Emperor.

The transcription consists in the integration of two oboes into the original ensemble, and Mozart did this with such remarkable skill that it is difficult to imagine, when one examines the results, that the new instruments were later additions. Whilst the oboes simply reinforce the existing clarinet part in the tuttis of the second and fourth movements, they are completely integrated into the musical fabric of the other three, creating a perfect balance among the four pairs of instruments.

Whereas the Serenade KV375 has no title, **KV388** is presented in the manuscript as a "Serenada"; this word is written over the original title of "Parthia", that is to say an instrumental suite composed for wind instruments, in which dance movements (here, the minuet) mingle with non-dance movements. The dance appears here in an extremely stylised form, as it were a learned minuet, written in canon. In fact, throughout its length this work goes far beyond the bounds of entertainment music; it stands out as a work in the most serious of veins, and one of Mozart's most rigorous and advanced compositions.

The key of C minor imposes an atmosphere that runs right through the piece, whose tragic and sombre cast is dissipated only in the unexpected final variation in the major. The inherent character of this Serenade in C minor leads one to think that it may have been composed not for nocturnal entertainment but for some outside occasion reserved for connoisseurs. The fact that this Serenade belongs to the genre of learned, pure instrumental music, is doubtless the reason it was later transcribed for string quintet (as KV406), the epitome of noble forms in the field of chamber music. Mozart produced this transcription around 1787, at the period when he was writing *Don Giovanni*, which indeed is very close in spirit to the Serenade KV388.

These serenades were written in the context of the opportunism of an ambitious young composer's attempts to obtain advancement at court by closely following musical fashion, but to see them only in this light is to take a reductive view. On a deeper level, their composition is Mozart's response to his encounter with wind ensembles and above all with a group of exceptional virtuosi, who showed him a new path rich in musical potential.

One of the most remarkable characteristics of these serenades is Mozart's assimilation of the language and technique of wind instruments, as if he had played them himself (which is indeed not impossible). He worked in very close collaboration with the musicians for whom his compositions were intended. Anton Stadler had a special influence on the composer's writing: out of this encounter, one might almost say this fraternity, in both the musical and the spiritual sense, between the greatest composer and the greatest clarinetist of the time were born the Clarinet Concerto and Clarinet Quintet, numerous solos in the operas, and perhaps the Serenade K375, which the Stadler brothers may have played before their engagement in the imperial Harmonie. Mozart's genius consists not so much in inventing a new language which he imposes on the instrument and its player, as in acting as amanuensis for them, in a perfect symbiosis reflected in the flexibility of the composition.

On the face of it, the instruments of Mozart's time may appear more limited than those of today. Since the keying system is much less developed, it is more difficult to produce sound. (The oboe, for example, uses only two keys.) Intonation is delicate, timbre is not as brilliant, nor as homogeneous. But it is precisely the composer's genius to accept and make use of these limitations of the instruments, in order to turn them into elements of the composition in their own right, and the source of a specific musical emotion.





An imaginary opera

for wind instruments of
unprecedented
proportion

The Gran Partita is probably the finest work ever written for wind ensemble, Harmoniemusik's crowning achievement, unique in Mozart's output, and unique in the history of music.

No other work of this type makes use of thirteen instruments, a choice no doubt determined by Mozart's desire to demonstrate his virtuosity as a composer, whilst paying tribute to the skills of the first-rate musicians he had at his disposal.

To the 'traditional' octet Mozart added two basset horns and two horns, plus a double bass for additional depth (thus remedying a weakness of the Harmonie). The presence of this string instrument refutes the common description of K361 as a 'Serenade for thirteen wind instruments'. For Mozart undoubtedly wrote this part for a double bass, and not for a double bassoon, as has sometimes been suggested. Indeed, he neither knew nor had access to the latter instrument at the time — the double bass was the only very low-pitched instrument that was available to him. He added two horns (which are not used systematically) for the sake of variety, the natural horn being restricted, at any given moment, to one pitch of the harmonic series.

The most unusual addition was undoubtedly that of the two basset horns, instruments that were rarely used in musical compositions. The basset horn was invented in the 1760s. The name derives from its basset ('small bass') pitch and its original curved-horn shape (later supplanted by an angular form) and brass bell. But it is in fact a clarinet pitched a fourth lower than the ordinary B flat clarinet. Its sombre tone appealed to Anton Stadler, who adopted the instrument and perfected it with Lotz's help, making the low third completely chromatic and therefore completely usable. It was no doubt Stadler who introduced Mozart to the basset horn, and for Stadler that Mozart composed for the instrument (all his compositions for the basset horn date from the Vienna period).

The Gran Partita, lasting almost fifty minutes, is longer than any of the composer's other instrumental works – including the symphonies, which were written at a time when such works never lasted more than half an hour and were always in four movements.

The Gran Partita is in seven generous movements, both fast and slow, containing enough material for two independent works. It is interesting to note that the Gran Partita has often been published (in a reduced octet form) in two separate parts, the first (Parthia I) comprising the opening Molto allegro, the first Minuet, the Adagio and the Finale, and the second (Parthia II) consisting of the Romance, the second Minuet, and the Theme and Variations. The musicologist Bastian Blomhert has put forward the idea that Parthia I was originally composed for eight instruments and later expanded to thirteen, while Parthia II was written for thirteen instruments and later reduced for octet. Furthermore, it is in the more 'usual' form of Parthia I (shorter in duration and for fewer instruments) that the Gran Partita has most often been presented, and we have no proof that the work was ever performed in its entirety on thirteen instruments in the eighteenth century.

There is therefore something monstrous, and at the same time something Utopian about the Gran Partita, which makes it stand alone in the concert repertoire.

The term 'serenade', often used to describe this work, is almost inappropriate in this case. Indeed, in both style and proportions it goes beyond the basic structure of the serenade. The latter implies a work similar to divertimento, but Mozart's K361 amounts to much more than that. We do not know the exact purpose of the score, but it was obviously intended for a concert, for the pleasure of 'connoisseurs', rather than for the entertainment of the nobility.

It must therefore be seen as a purely instrumental piece, at a time when the genre was on the way to gaining its autonomy, rather than as an occasional piece.

It is hard to imagine a performance of the Gran Partita in a salon, however grand. And it was no mere coincidence that Stadler presented the version for thirteen instruments at the Burgtheater. For it was there that Mozart gave not only his great concerts (including his piano concertos and his

symphonies), but also his great operas, *Die Entführung aus dem Serail*, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* and *Così fan tutte*. The musicians were the same (those of the court orchestra, without the strings and without the singers), and they obviously did their utmost to surpass themselves in what is in fact a vast, autonomous symphony for wind instruments, or a sort of imaginary opera for Harmonie.

The *Gran Partita* is closer to Mozart's great symphonies and operas than to the serenade. This is obvious in its aesthetic qualities, synthesising the most diverse musical styles. In a work that is very long and written for a single group of instruments, the composer holds the listener's interest without difficulty by overstepping the stylistic limits of the serenade and bringing into play all the compositional resources he had at his disposal. He integrates elements that are a priori of an extremely heterogeneous nature, in a composition presenting strong contrasts and sudden changes, and very close to the operas in its dramatic qualities. We find the same alternation or combination of seriousness and lightness that characterises the Mozartian *dramma giocoso*.

The slow movements, for example, unexpectedly serious in character for a serenade, are strengthened by the fact of being followed by minuets, whose lightness – superficiality, even – might seem surprising if it did not serve to underline their almost tragic emotion. The arrangement of the different movements follows the principle of variety and contrast that also governs the instrumentation: Mozart makes a point of alternating thirteen-instrument tutti with passages for eleven or nine instruments, in different combinations, and even a quartet (Minuet I Trio I).

The slow introduction (Largo), almost Masonic in its solemnity, leads immediately to the opening Molto allegro. It has been suggested that Mozart borrowed the theme from an opera by Philidor (possibly an aria from *Le Maréchal Ferrant* of 1761). The latter composer was well known at that time in Austria, where the French opéra-comique was very much in vogue.

With the first Menuetto we then move from the world of opera to the world of dancing; the accompanying Trios take the listener by surprise, the first through its intimate use of a quartet of clarinets and basset horns, the second in its play of key - after pretending to move into G minor, a swift return is made to the major mode (general mode of the score).

The Adagio is the most admired movement of the whole work. Here the composer plays on continuity and on the specific differences between the various instrumental timbres. The three soloists (oboe, clarinet, basset horn) take it in turn to lead the melody, while the other instruments provide the accompaniment, ostinato, but with ever-changing colours, as in the contemplative ensembles that are to be found in Mozart's operas.

Here Mozart takes to its very height an instrumental aesthetic based on imitation of the human voice, with its phrasing, inflexions and colours.

Breaking completely with the character of the previous movement, the second Menuetto assumes its function as a light, entertaining piece, a diversion. The second Trio, in particular, adopts the very traditional and very lively form of a ländler, its spirited rusticity providing a strong contrast with the elegiac nobility of the Adagio. The Romance - adagio, allegretto, adagio - is more in keeping with the model of the serenade. The term 'romance' also evokes the songs that were sung in the salons and the half-comic, half-tragic love stories that were very much in favour at that time. But the story told here is left to the imagination.

The following movement, Tema con Variazioni, reflects, even more systematically and more densely, the contrasting logic of the work as a whole. It consists of seven short movements, each of which transforms the initial theme in an unexpected way. Variation V (adagio) is outstanding, with its lyrical, melancholy solo from the oboe, calling to mind the Quintet, K581. The Finale (molto allegro) brings the work to a most brilliant conclusion, in the spirit of the 'turqueries' of *Die Entführung aus dem Serail*.

The exceptional scale of the Gran Partita and the variety and quality of its composition obviously impressed Mozart's contemporaries. An eyewitness account of Stadler's concert has come down to us, written by Johann Friedrich Schink (Litterarische Fragmente; Graz, 1785).

'In four movements - glorious and sublime', the work was 'performed on thirteen instruments, each played by a most accomplished musician. Oh, it had such an effect... glorious and grand, excellent and sublime!' - 'herrlich und gross, trefflich und hehr!'

Misleadingly
carefree
celebrations
of the life of masks
covering anxiety,
melancholy
and death

The five Divertimenti dating from the Salzburg period are not as well known by far as the great works for wind ensemble that Mozart composed later in Vienna. For a long time the former were rarely performed in concert: they were regarded as minor works, occasional pieces, Tafelmusik composed as part of his duties as a court musician.

But even if the *Divertimenti* were written as *Tafelmusik*, is that a reason for ignoring their great musical value? Does not Mozart's particular genius lie in the fact that he was capable of making a masterpiece of a work expected to be frivolous and superficial; that he was capable of transcending the modesty of *Harmoniemusik* (music for wind ensemble); that he was capable of immortalising a genre as ephemeral as the *divertimento*?

It must be noted that Mozart himself did not regard *Tafelmusik* as a lowly genre. Indeed, it plays an important part in one of his greatest works: in the final scene of *Don Giovanni* (1787) a wind octet (plus cello) accompanies the rake's final feast, providing entertainment to take his mind off the imminent arrival of Death. The *Divertimenti* Mozart composed in Salzburg could be considered in the same perspective: not so much as ordinary, everyday works, to be treated as background music, but as deceptively carefree pieces, celebrations of life, masks concealing anguish, melancholy and death. We find the same Baroque aesthetic in the architecture of Salzburg, where even the cemetery is a most charming place for a stroll!

It was not necessarily degrading to provide *Tafelmusik*, especially when one considers the pleasures of the table as they were developed from the second half of the eighteenth century onwards: as an ostentatious celebration of power and wealth, of course, but also as a kind of work of art, a hedonistic experience, in which aural and gustatory delights played an important part, affirming life's aesthetic pleasures. And both food and music are oral pleasures: that of the musician as he produces sound from his instrument, that of the diner savouring the various dishes put before him.

But we cannot be certain that the *Divertimenti* were really intended as *Tafelmusik*. As with almost all of Mozart's music, we know very little about the circumstances of their composition and it is very difficult to confirm the legends that grew up later as solutions to the mystery. Our only source lies in the manuscripts that were used to establish a score that remained unpublished for many years and which is now available in the *Neue Mozart Ausgabe*. Most of the pieces are autograph manuscripts and some of them are precisely dated: July 1775 for K.213, January 1776 for K.240, August 1776 for K.253, and January 1777 for K.270. They were probably written as quite independent pieces, although Leopold Mozart had the idea of bringing them together to form a set (some of them are numbered in his hand and indicated as *Divertimenti*). In a letter dated 9 October 1777 (which tells us that all the pieces had been composed by that date), Leopold reminds his son, then in Augsburg, that he has at his disposal in Salzburg 'a whole series of works for the court musicians', just waiting to be reused.

The authenticity of the *Divertimenti* cannot therefore be questioned, with the exception of just one (the sixth, K.289), which is regarded as spurious by Mozart scholars and is therefore omitted here, as from the official catalogue of Mozart's works. This piece was probably added to make up the set of six (wind sextets being generally published in sets of six). The fact that Mozart composed only five may have delayed or prevented the publication of these pieces in his lifetime (the *Divertimenti* were published posthumously by Johann André in 1801). It is therefore difficult to regard these pieces as forming a cycle or a great work comparable to the *Gran Partita*, although Mozart probably intended the *Divertimenti* to be complementary, with a view to publication.

We must therefore see these pieces as belonging to the *divertimento* aesthetic in general, regardless of more precise circumstances. The aim being simply to use every possible means to avoid tedium and monotony and provide entertainment.

Firstly, by favouring variety rather than organic unity: the heterogeneity of form and key that is found in the *Divertimenti* removes all danger of dullness or uniformity. Secondly, their brevity makes them easy for the listener to 'assimilate' (although they make great demands on the musicians, who play without respite); their form is constantly clear and simple, and their perception calls for no great effort of concentration.

These are pleasant pieces, in no way disagreeable to the ear: no lengthy development, very few difficult modulations, no pronounced dissonance, but rather a series of melodious themes with perfectly defined and easily identifiable contours. Some pieces are written entirely in the main key, without any modulation at all. The general mood is almost always bright and spirituosissimo: though melancholy comes to the surface here and there, particularly in the more elegiac Andante movements, it is never used for its own sake and is always absorbed by the brisk affirmation of vitality that concludes each of the pieces.

The spirit of the *divertimento* is particularly noticeable in the stylised dance character of many of the movements: gavottes in K.240 and K.270, contredanse in K.213 (calling to mind the operas of Rameau), sicilienne and polonaise in K.252. *Harmoniemusik*, music for wind instruments, took up popular tunes of the time.

If the *Divertimenti* are far from the elaborate compositions of Mozart's maturity, and very different in spirit from the *Gran Partita*, they are nevertheless refined in their construction. In their general form and in their duration, they differ little from the model of the contemporary symphony: they are presented as suites in four movements, with a predominance of sonata form.

Thus, even if they were intended as entertainment for the Prince-Archbishop, serenades or *Tafelmusik*, the *Divertimenti* may also be regarded as concert pieces, combining as they do, in stylised form, every type of music that was common at that time, from dances to popular songs, from salon romances to music for the hunt, from operatic overtures to sonata allegros. The result is a ludic display of virtuosity and pyrotechnics. And Mozart is said to have written them as he wrote his string quartets, as a means of whiling away the time ('für die lange Weile'), i.e. for the sheer pleasure of composing music, without any other form of necessity. Which leads us to believe that the composer would not have composed these works any differently had he been completely free to write as he wished. For here as elsewhere, it is impossible to distinguish between what was composed freely and what was written out of necessity, between art music and popular music, between the piece intended for concert performance and the work intended simply for entertainment. And this ambiguity is typical of these compositions, as it is of many other works by Mozart.

In any case, it is obvious that Mozart's approach to music for wind band was not fundamentally different to his approach to the orchestral symphony or the string quartet, although those genres were regarded as nobler. On the contrary, he sought to give the wind ensemble its respectability by striving to transcend the constraints that were inherent in the genre, and which were the only reason for its being considered minor.

Although they already formed an integral part of the orchestra, it must not be forgotten that wind instruments were still regarded at that time as newcomers of common stock. They were instruments of pomp and ceremony, intended for hunting and military uses, for open-air entertainment and activities associated with the outdoors, in short, they were not meant for delicate ears. But from the early 1870s onwards, the instruments of the *Harmonie* were invited to play in gardens, then in the salons, like the violins, flutes, cellos and harpsichords, and they even began to vie with the string instruments in the concerted art music at which the latter excelled. But in order to do that their origins and infirmities had to be concealed.

Mozart took up that challenge, presenting these wind instruments as if they were string instruments, or, even better, opera singers, with the same freedom and delicacy, the same dynamics, the same registers, the same nuances, the same possibilities of modulation, the same expressiveness! In order to create an impression of total ease that of course meant cheating, at the risk of making the musicians suffer. And only a composer who was used to tackling all forms of music, to showing all instruments to their advantage, a composer of operas, could be so demanding when it came to music for wind instruments. But that also supposes that he had at his disposal an exceptional group of wind musicians.

The origin of **the 12 Duos for two horns** is even less clear than that of the *Divertimenti*. For a long time they were regarded as duos for violin, and that is how they were listed in Köchel's famous chronological thematic catalogue, *Chronologisch-thematisches Verzeichnis*, of Mozart's works. The autograph manuscripts of three of the Duos have survived, and prove their authenticity without enabling us to determine precisely the instruments for which they were written.

The Duos were published in Vienna, then in Paris by Imbault, under the title *Douze pièces pour deux cors, composées par W. A. Mozart. Opera 46*. And it is now accepted that these pieces are not arrangements, but are most likely the original version, especially as the Imbault edition, apart from attributing the parts to a *corno primo* and a *corno secondo*, remains very faithful to the original manuscript.

Although some of the sounds are difficult to produce, the register is very high and there are many chromatic notes, the most plausible solution is the use of two natural horns, as on this recording. Skilful horn players are capable of playing the difficult chromatic notes and of using a rising scale to reach the high notes.

Mozart did not include these pieces in his own catalogue, probably because he regarded them as simple amusements, written for the personal use of a few virtuoso players of his time, rather than as pieces intended for concert performance or for publication. Mozart's childhood friend Joseph Lautgeb (to whom he dedicated the great Horn Concertos of the Viennese period) was possibly one of those virtuosos. These pieces are indeed light and entertaining but, as always with Mozart, their composition shows great skill and understanding of the instrument.

Period instruments are perfectly suited to playing Mozart's music, although the composer also tries to go to the very limits of their potential. Even today, this represents a challenge which makes each performance interesting.

Period instruments demand special study on the part of the performer, but what is astonishing is that they give him, in return, an ease in matters of interpretation which does more than merely justify their use. They seem to speak for themselves and to impose a "natural interpretation". The limitation of instruments which cannot modulate is compensated, for example, in terms of intonation, by another form of purity and precision: such instruments can play using "natural temperament", thus producing perfect intervals, like sung intervals, which distinguish between sharps and flats, unlike modern instruments which take the temperament of the piano as the model for their tuning.

As far as timbre is concerned, period clarinets, bassoons and oboes have a sonority that is quite as heterogeneous as that of the horn. The horn player must insert his hand in the instrument in order to produce all the notes of the scale, but the consequence of this is a difference between “open” and “stopped” notes.

This absence of overall homogeneity is used by the composer here in a particularly lucid and ingenious fashion. The diversity of sonorities becomes a means of adding harmonic and melodic colour to the musical discourse; it allows the composer to achieve an articulation, comparable to that of speech, and, by extension, of song, between open and closed vowels. As soon as one plays musical phrases on these instruments, the alternation of different sonorities manifests its own logic and reveals a type of phrasing that comes naturally to the instruments, in the writing of a composer who made contrast one of the foundations of his musical dramaturgy.

Seen in this light, the technique of playing 18th century instruments, although it is different from and more demanding than that required for the Romantic repertoire, need not appear more archaic; it corresponds to another aesthetic. In conformity with the concept of the time, which is particularly prevalent in Mozart's music, the instrument seeks to imitate the human voice, to compete with it and strike up a dialogue with it, just as solo obbligato instruments accompany and compete with the singer in opera and concert arias. Wind instruments are close to the voice by their very nature, which requires the use of the breath. Timbre and articulation here emphasise the humanity and the individuality of the instrument in the quest, common to voice and instrument, for a sublimation of sonority.



The PhilidOr Ensemble has brought new life to the extraordinary tradition of 18th century wind instrument groups.

Founded in Tours in 1992 and now directed by Daniele Latini, it has rapidly become one of the most inventive wind instrument ensembles.

Its demanding, enthusiastic, collaborative and enterprising members, educated in the most prestigious European music institutions, endeavour to bring new life to both celebrated and unknown works of this original musical repertoire, to create new perspectives for ancient music and to share their passions and their discoveries.

The Ensemble's repertoire is devoted to the Harmoniemusik of the 18th and 19th centuries : original works for wind instruments (and transcriptions) by Mozart, Haydn, Krommer, Rossini, Beethoven... The PhilidOr Ensemble performs each of its concerts on historic wind instruments (or rigorous copies), constantly striving for authenticity in highlighting these works, basing their exploration on up-to-date research by musicologists on the interpretation, organology and styles of each of these periods.

The PhilidOr Ensemble has performed its version for wind instruments and voices of Mozart's complete opera *Così fan Tutte* forty times in 2010, and plans a version for wind octet and puppets of "Philemon and Baucis", the only opera for puppets composed by Haydn for the Esterhazy Court to have survived.

The PhilidOr Ensemble is subsidized by the *Conseil Régional du Centre* and the *Conseil Général d'Indre-et-Loire*. It also has a grant from the city of Tours and the DRAC Région Centre.

www.philidor.net



la dolce volta

The secret links between an artist and a composition have their label



Creativity is not something that can be turned on and off like a faucet...

Art is a labor of love, a question of patience and concentration. To put demands on it, criteria, quotas, damages it, slowly kills it. Art, like nature, must be allowed to develop and to grow, in order to attain plenitude.

Following this principle, *La Dolce Volta* prefers to privilege quality over quantity. Releases are limited to four or five albums a year, but each of them the fruit of in-depth work, and above all a special relationship between the soloist and the composer. The artists' virtuosity is coupled with their ineffable and highly personal approach, a feeling that can only be expressed through music.

And since jewels worthy of the name can only be offered in special cases, the albums *La Dolce Volta* releases are themselves works of art : each record cover is an original work of art; the digipack's inner sleeve includes a booklet in four languages and an interview with the musician. A bandeau is wrapped around each album, on which is printed the name of the soloist, the name of the composer, and the work performed.

For *La Dolce Volta*, music is not just a shrink-wrapped object for sale. Like all beautiful things in life, it must come to fruition naturally, the result of careful craftsmanship, and offered like an exquisite flower.

For La Dolce Volta music is a question of elegance and beauty without concessions.



Le langage de l'image de Bernard Martinez

Pourquoi certaines images nous émeuvent-elles ? Quels sont les « ingrédients » qui font une photo réussie ? Pour répondre à ces questions, La Dolce Volta souligne les éléments qui constituent une image : éclairage, perspective, couleurs, lignes, composition...

Les magnifiques clichés de Bernard Martinez donnent toutes les clés pour comprendre les sensations que fait naître une photographie. Photographe reporter, puis journaliste, Bernard Martinez est devenu photographe indépendant en 1998. Infographiste, retoucheur, il nourrit une véritable passion pour le Mac et les outils logiciels. Il s'est spécialisé dans l'imagerie 3D pour laquelle il a conçu un appareil photo spécial.

Bernard Martinez's language of the image

Why are we moved by certain images? What are the "ingredients" that make a photograph successful? In order to answer these questions, Dolce Volta underlines the elements that constitute an image: lighting, perspective, colours, lines, composition... Bernard Martinez's magnificent photographs offer keys for the understanding of what constitutes a photograph. Reporter-photographer, then a journalist, Bernard Martinez became an independent photographer in 1988. Computer artist, photo restorer, he is a true devotee of the Apple Mac and its software. His speciality is 3-D images, for which he has designed a special camera.



JS. BACH
Variations Goldberg

Frédérick Haas

LDV01

Franz Liszt
Harmonies Poétiques & Religieuses

Pascal Amoyel

LDV107.8



Also available



Franz LISZT Fever

Claire Chevallier

LDVo2



WA. MOZART Alla Turca

Aldo Ciccolini

LDVo3





WA. MOZART **Intégrale des Quatuors à cordes**

The Complete String Quartets / Die Streichquartette

Quatuor Talich

LDV100.6



© Arpège - Calliope 2000 & © La Dolce Volta 2012
Enregistrements réalisés à Paris au Temple Saint-Marcel
(2000, *Sérénades* - 2003, *Divertimenti*, *Duos*)
et à la Salle de l'Institut avec l'aimable autorisation
de la Direction des Affaires Culturelles de la ville d'Orléans (2001, *Gran Partita*)
par Jean-Marc Laisné sous la direction artistique d'Éric Baude.

Versions remasterisées en janvier 2012 par Jean-Marc Laisné

Couverture et illustrations : Bernard Martinez
Photos : © Éric Manas, Patrice Grange, Michel Ledru
Textes : Alain-Patrick Olivier - Traduction : Mary Pardoe, Jerome Reese
© La Prima Volta pour l'ensemble des textes et des traductions
Création & réalisation graphique : stephanegaudion.com

www.ladolcevolta.com

LDV112.4



la dolce volta