WOLFGANG AMADEUS MOZART

Wind Concertos · Serenades · Divertimenti

CD 1	**Clarinet Concerto K. 622** **Flute Concerto K. 313 · Bassoon Concerto K. 191**	[77'21]
CD 2	**Concerto for Flute and Harp K. 299** **Oboe Concerto K. 314 · Serenade K. 375**	[78'48]
CD 3	**Horn Concertos nos. 1–4 · Serenade K. 388**	[81'04]
CD 4	**Sinfonia concertante K. 297b** **Serenade K. 361 "Gran Partita"**	[80'38]
CD 5	**Eine kleine Nachtmusik · "Serenata notturna"** **"Posthorn" Serenade**	[72'22]
CD 6	**"Haffner" Serenade · Maurerische Trauermusik**	[65'53]
CD 7	**Divertimenti K. 166 · 186 · 213 · 240 · 253 · 270**	[74'59]

Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker

Bläser der Berliner Philharmoniker

Wiener Philharmoniker · Berliner Philharmoniker

KARL BÖHM

Classic performances of all the great Mozart wind concertos with distinguished Viennese soloists – and equally compelling accounts of selected serenades, some appearing internationally on CD for the first time.

collectors edition

ADD · This compilation ℗ 2006 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg,
A UNIVERSAL MUSIC COMPANY
www.deutschegrammophon.com/collectorsedition

00289 477 5222 GB7

LC 0173
Made in the E.U.

0 28947 75222 6





mozart
the wind concertos
serenades
karl böhm

karl



moz art

the wind concertos
serenades



böhm

wiener philharmoniker
berliner philharmoniker

collectors edition

00289 477 5222 GB7



Deutsche Grammophon



karl

moz art

böhm

the wind concertos
serenades



wiener philharmoniker

berliner philharmoniker



■ collectors edition



WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756 – 1791)

The Wind Concertos

Serenades

K. 375 · K. 388 · K. 361 "Gran Partita" · K. 239 "Serenata notturna"
K. 320 "Posthorn" · K. 250 "Haffner"

Divertimenti

K. 166 · K. 186 · K. 213 · K. 240 · K. 253 · K. 270

Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker
Bläser der Berliner Philharmoniker
Wiener Philharmoniker
Berliner Philharmoniker
KARL BÖHM

COMPACT DISC 1 [77'21]

Concerto for Clarinet and Orchestra in A major, K. 622 [30'48]
für Klarinette und Orchester A-dur
pour clarinette et orchestre en la majeur

1 1. Allegro [13'05]
2 2. Adagio [8'09]
3 3. Rondo. Allegro [9'34]

ALFRED PRINZ, *clarinet*

Concerto for Flute and Orchestra in G major, K. 313 (285c) [27'15]
für Flöte und Orchester G-dur · pour flûte et orchestre en sol majeur

4 1. Allegro maestoso [9'39]
5 2. Adagio ma non troppo [9'43]
6 3. Rondeau. Tempo di Menuetto [7'53]
Cadenzas: Anton Gisler

WERNER TRIPP, *flute*

Concerto for Bassoon and Orchestra in B flat major, K. 191 (186e) [19'14]
für Fagott und Orchester B-dur
pour basson et orchestre en si bémol majeur

7 1. Allegro [7'11]
8 2. Andante ma adagio [7'39]
9 3. Rondo. Tempo di Menuetto [4'24]
Cadenzas: Dietmar Zeman

DIETMAR ZEMAN, *bassoon*

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

COMPACT DISC 2 [78’48]

Concerto for Flute, Harp and Orchestra in C major, K. 299 (297c) [29’52]
für Flöte, Harfe und Orchester C-dur
pour flûte, harpe et orchestre en ut majeur

1 1. Allegro [10’29]
2 2. Andantino [9’12]
3 3. Rondeau. Allegro [10’11]
Cadenzas: Carl Reinecke

WOLFGANG SCHULZ, *flute* · NICANOR ZABALETA, *harp*

Concerto for Oboe and Orchestra in C major, K. 314 (285d) [23’18]
für Oboe und Orchester C-dur
pour hautbois et orchestre en ut majeur

4 1. Allegro aperto [7’44]
5 2. Andante ma non troppo [8’59]
6 3. Rondo. Allegretto [6’35]
Cadenzas: Gerhard Turetschek

GERHARD TURETSCHEK, *oboe*

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

Serenade in E flat major, K. 375 [25’23]
Es-dur · en mi bémol majeur

7 1. Allegro maestoso [7’52]
8 2. Menuetto I – Trio [4’12]
9 3. Adagio [6’58]

10 4. Menuetto II – Trio [2’36]

11 5. Allegro [3’45]

BLÄSERVEREINIGUNG DER WIENER PHILHARMONIKER

Karl Mayrhofer · Günter Lorenz, *oboe I/II*
Alfred Prinz · Christian Cubasch, *clarinet I/II*
Roland Berger · Volker Altmann, *horn I/II*
Dietmar Zeman · Camillo Öhlberger, *bassoon I/II*

COMPACT DISC 3 [81’04]

Concertos for Horn and Orchestra
für Horn und Orchester · pour cor et orchestre

No. 1 in D major, K. 412 & 514 (386b) [9’02]
D-dur · en ré majeur

1 1. Allegro [5’19]

2 2. Rondò. Allegro [3’43]

No. 2 in E flat major, K. 417 [14’10]
Es-dur · en mi bémol majeur

3 1. Allegro maestoso [6’45]

4 2. Andante [4’01]

5 3. Rondo [3’24]

No. 3 in E flat major, K. 447 [15’24]
Es-dur · en mi bémol majeur

6 1. Allegro [6’56]
Cadenza: Günter Högner

7 2. Romance. Larghetto [4’36]

8 3. Allegro [3’52]

No. 4 in E flat major, K. 495 [17’42]
Es-dur · en mi bémol majeur

9 1. Allegro moderato [8’35]
Cadenza: Günter Högner

10 2. Romanza. Andante [5’04]

11 3. Rondo. Allegro vivace [4’03]

GÜNTER HÖGNER, *horn*

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

Serenade in C minor, K. 388 (384a) [24’15]
c-moll · en ut mineur

12 1. Allegro [8’35]

13 2. Andante [4’37]

14 3. Menuetto in canone [4’34]

15 4. Allegro [6’29]

BLÄSERVEREINIGUNG DER WIENER PHILHARMONIKER

Karl Mayrhofer · Günter Lorenz, *oboe I/II*
Alfred Prinz · Christian Cubasch, *clarinet I/II*
Dietmar Zeman · Camillo Öhlberger, *bassoon I/II*
Roland Berger · Volker Altmann, *horn I/II*

COMPACT DISC 4 [80'38]

Sinfonia concertante in E flat major, K. 297b [33'06]
Es-dur · en mi bémol majeur

1 1. Allegro [14'01]
Cadenza: Mozart

2 2. Adagio [10'02]

3 3. Andantino con variazioni [9'03]

WALTER LEHMAYER, *oboe* · PETER SCHMIDL, *clarinet*
GÜNTER HÖGNER, *horn* · FRITZ FALTL, *bassoon*

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

Serenade in B flat major, K. 361 (370a) **"Gran Partita"** [47'27]
B-dur · en si bémol majeur

4 1. Largo – Molto allegro [9'00]

5 2. Menuetto – Trio I – Trio II [6'48]

6 3. Adagio [5'53]

7 4. Menuetto. Allegretto – Trio I – Trio II [5'27]

8 5. Romance. Adagio – Allegretto [6'32]

9 6. Tema con variazioni. Andante – Var. I–VI [10'29]

10 7. Finale. Molto allegro [3'18]

BLÄSER DER BERLINER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

Lothar Koch · Gerhard Stempnik, *oboe I/II*
Herbert Stähr · Alfred Bürkner, *clarinet I/II*
Frank-Ulrich Wurlitzer · Peter Geisler, *basset-horn I/II*
Manfred Braun · Henning Trog, *bassoon I/II* · Karl-Friedrich Jungk, *double-bassoon*
Gerd Seifert · Siegfried Schäfrich · Günter Köpp · Manfred Klier, *horn I–IV*

COMPACT DISC 5 [72’22]

Eine kleine Nachtmusik, K. 525 [19’29]
Petite Musique de nuit
in G major · G-dur · en sol majeur

1 1. Allegro [6’14]
2 2. Romance. Andante [5’56]
3 3. Menuetto. Allegretto – Trio [2’23]
4 4. Rondo. Allegro [4’56]

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

Serenade K. 239 “Serenata notturna” [12’33]
in D major · D-dur · en ré majeur

5 1. Marcia. Maestoso [4’19]
6 2. Menuetto – Trio [3’57]
7 3. Rondeau. Allegretto [4’17]

LEON SPIERER · EMIL MAAS, *violin I/II*
HEINZ KIRCHNER, *viola* · RAINER ZEPPERITZ, *double bass*

BERLINER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

“Posthorn” Serenade, K. 320 [41'04]
»Posthorn-Serenade« · Sérénade «Cor de postillon»
in D major · D-dur · en ré majeur

8 1. Adagio maestoso – Allegro con spirito [8'19]
9 2. Menuetto. Allegretto [4'22]
10 3. Concertante. Andante grazioso [7'48]
11 4. Rondeau. Allegro ma non troppo [6'12]

12 5. Andantino [5'14]
13 6. Menuetto [4'58]
14 7. Finale. Presto [4'11]

JAMES GALWAY, *flute* · LOTHAR KOCH, *oboe* · HORST EICHLER, *posthorn*

BERLINER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

COMPACT DISC 6 [65'53]

"Haffner" Serenade K. 250 (248b) [58'50]
»Haffner-Serenade« · Sérénade «Haffner»
in D major · D-dur · en ré majeur

1 1. Allegro maestoso – Allegro molto [6'44]
2 2. Andante [11'03]
3 3. Menuetto [4'35]
4 4. Rondeau. Allegro [8'08]
5 5. Menuetto galante [6'15]
6 6. Andante [7'41]
7 7. Menuetto [5'46]
8 8. Adagio – Allegro assai [8'38]
Cadenzas in movements 2 and 4 prepared by/Zusammenstellung der Kadenzen in den Sätzen 2 und 4/ cadences des mouvements 2 et 4: Thomas Brandis

THOMAS BRANDIS, *violin solo*

BERLINER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

9 **Maurerische Trauermusik, K. 477** (479a) [6'57]
Masonic Funeral Music · Musique funèbre maçonnique

WIENER PHILHARMONIKER · KARL BÖHM

COMPACT DISC 7 [74'59]

Divertimento in E flat major, K. 166 (159d) [12'33]
Es-dur · en mi bémol majeur

1 1. Allegro [2'53]
2 2. Menuetto – Trio [3'02]
3 3. Andante grazioso [2'36]
4 4. Adagio [1'55]
5 5. Allegro [2'07]

Divertimento in B flat major, K. 186 (159b) [11'17]
B-dur · en si bémol majeur

6 1. Allegro assai [1'51]
7 2. Menuetto – Trio [2'24]
8 3. Andante [2'20]
9 4. Adagio [2'34]
10 5. Allegro [2'08]

BLÄSERVEREINIGUNG DER WIENER PHILHARMONIKER

Gerhard Turetschek · Walter Lehmayer, *oboe I/II*
Alfred Prinz · Christian Cubasch, *clarinet I/II*
Günter Lorenz · Gottfried Boisits, *english horn I/II*
Dietmar Zeman · Camillo Öhlberger, *bassoon I/II*
Roland Berger · Volker Altmann, *horn I/II*

Divertimento K. 213 [10’39]
F-dur · en fa majeur

11 1. Allegro spiritoso [4’21]
12 2. Andante [2’15]
13 3. Menuetto – Trio [2’50]
14 4. Contredanse en Rondeau. Molto allegro [1’13]

Divertimento K. 240 [13’11]
B-dur · en si bémol majeur

15 1. Allegro [3’26]
16 2. Andante grazioso [3’06]
17 3. Menuetto – Trio [2’38]
18 4. Allegro [4’01]

Divertimento K. 253 [15’12]
F-dur · en fa majeur

19 1. Thema (con variazioni). Andante [10’17]
20 2. Menuetto – Trio [3’02]
21 3. Allegro assai [1’53]

Divertimento K. 270 [11’23]

B-dur · en si bémol majeur

22 1. Allegro molto [4’47]

23 2. Andantino [2’23]

24 3. Menuetto. Moderato – Trio [2’48]

25 4. Presto [1’25]

BLÄSERVEREINIGUNG DER WIENER PHILHARMONIKER

Gerhard Turetschek · Günter Lorenz, *oboe I/II*
Günter Högner · Volker Altmann, *horn I/II*
Dietmar Zeman · Reinhard Öhlberger, *bassoon I/II*



MOZART'S MUSIC FOR WIND

DAVID WYN JONES

Of all great composers, Mozart arguably had the most naturally sensitive ear for timbre and sonority, especially when writing for instruments or voices in combination. Most of the works in this set feature woodwind or brass in a solo or ensemble role. Composed between his 17th year and a few weeks before his death at the age of 35, they exhibit the extraordinary range and depth of Mozart's imagination and his consummate mastery of instrumental character and colour.

The Concertos

More than any other instrumental genre in the 18th century, the solo concerto was closely connected with the musical personality and capabilities of its intended performer. Only rarely were these works written speculatively, and often they remained in the players' sole possession and were not otherwise distributed, either in manuscript or printed form. Not surprisingly, the surviving musical text for a Mozart concerto is likely to be deficient in a way not regularly encountered in his symphonies, operas or church music, and sometimes the biographical information associated with a particular work is only conjectural or otherwise problematic. What remains true and essential in all of his concertos, however, is Mozart's unfailing sense of the performer in action, the natural theatricality that is a hallmark of his style.

The engaging and wonderfully idiomatic **Bassoon Concerto** is Mozart's earliest extant wind concerto, completed in June 1774. At the time he was *Konzertmeister* at the archbishop's court in Salzburg, though this composition seems to have had nothing to do either with that post or with the city's musical life in general. According to 19th-century testimony (now regarded with some circumspection) it was commissioned by Baron [Freiherr] Thaddäus von Dürnitz, an amateur bassoon player from Munich, as part of a package including two further concertos and a sonata, none of which has survived.

That it was not unusual for an enthusiastic, capable and moneyed music lover to commission a quantity of music for one instrument is corroborated by the figure of Ferdinand Dejean, a Dutch physician and amateur flautist who had worked for many years in Asia for the Dutch East India Company. Mozart never met him but responded eagerly – at least initially – to his request, received in the winter of 1777–78, for three concertos and two flute quartets. The composer was then visiting the rich musical court of Mannheim, and Dejean's commission soon took second place to other, more pressing ones. Mozart never wholly fulfilled it, but the G major **Flute Concerto** was composed in the full flush of early enthusiasm. It shares several characteristics with the Bassoon Concerto: a first movement gently energized by martial rhythms, a lyrical slow movement with muted strings, and a final rondo based on the melodic and rhythmic patterns of a minuet.

The history of the **Oboe Concerto** is linked to the Dejean commission. Mozart grew tired of writing flute works for the "Indian Dutchman", as he called him, and in early 1778, still in Mannheim, hit on the idea of recycling an earlier work: an oboe concerto in C. He transposed the work up a tone to D and gave it to Dejean as a flute concerto. Only in 1948 was the original version first published, since when the concerto has been reclaimed by oboists. Mozart had initially composed it for a member of the Salzburg court orchestra, Giuseppe Ferlendis, probably in the

summer of 1777; the next year he gave it to another oboist, Friedrich Ramm, who played in the Mannheim court orchestra. The technical demands made by the outer movements suggest that these were players at the cutting age of virtuosity, while the slow movement indicates their ability to cultivate a poignant lyricism.

From Mannheim Mozart moved on to Paris, then Europe's musical capital and mecca for all travelling instrumentalists and composers. A particular feature of its lively concert life was the *symphonie concertante*, an orchestral genre for two or more soloists. Within a few days of arriving Mozart wrote excitedly to his father that he was composing a *symphonie concertante* for the French capital's principal concert organization, the Concert Spirituel, listing the solo instruments as flute, oboe, horn and bassoon. In a later, less enthusiastic letter, he claims that the Concert Spirituel's director, Joseph Legros, had thwarted a performance of the piece. It has not survived (if, indeed, it ever existed) and the precise status of the **Sinfonia concertante** in E flat for oboe, clarinet, horn and bassoon has never been entirely resolved. It may be a wholly different work from the lost one; it may be a partial arrangement of it; or it may not be by Mozart at all. Inevitably these mystifying circumstances will colour one's response to any performance of this undeniably attractive piece; at the same time they allow the listener to play the fascinating role of musical detective.

Also in Paris in 1778, Mozart composed a double **Concerto for Flute and Harp** to a commission from another amateur flautist, Adrien-Louis Bonnières de Souastre, Comte de Guines, and his daughter, who played the harp. Mozart admired the musicianship of both, describing the father as an "incomparable" player and the daughter as "magnificent", and produced a lengthy and technically demanding work for them. He was less than pleased, however, when four months after the completion of this exquisite concerto he had still not been paid.

Mozart enjoyed a much more friendly and enduring relationship with the horn player Joseph Leutgeb, for whom he wrote four concertos between 1783 and 1791. Leutgeb had joined the Salzburg court orchestra in 1763 and remained in it for 14 years. He then moved to Vienna, where he opened a cheesemonger's shop as insurance against the inevitable day when he would no longer be able to play the horn. He died in Vienna in 1811 at the age of 78. As Mozart's **Horn Concertos** testify he was a particularly able player but the discovery of modern scholarship that they were written in the order No. 2 (1783), No. 4 (1786), No. 3 (probably 1787) and No. 1 (1791) has revealed that the concertos became successively less demanding. Along with this show of sensitivity to Leutgeb's playing, Mozart often teased the man himself unmercifully: on the autograph of the earliest work, No. 2, he wrote: "Wolfgang Amadé Mozart has taken pity on Leitgeb [sic], ass, ox and fool, in Vienna on 27 May 1783". In all four works Mozart provides a finale evoking the natural association of the horn with hunting, while two of the slow movements (in nos. 3 and 4) are in the form of a *romance*, that of a lyrical idea whose recurrences are separated by contrasting music.

Undoubtedly the profoundest relationship between a particular wind player and a concerto was that which informed the **Clarinet Concerto**. It was written for Anton Stadler, who had played in the imperial court orchestra in Vienna since 1781, including performances of Mozart's Italian operas, as well as in orchestras put together by the composer for his own concerts. It would be no exaggeration to assert that Mozart owed his highly imaginative and original writing for the instrument during the last eight years of his life to Stadler's commanding musicianship, and it was almost inevitable that he should write a concerto for him. His first thoughts were a concerto in G for basset horn (a kind of tenor clarinet also played by Stadler); then, in the autumn of 1791, he reworked this material into a clarinet concerto in A, destined to be his last concerto for

any instrument, indeed his last instrumental work altogether. Inevitably its reception will always be tinged by these biographical associations, but the concerto also represents a huge step forward into a musical future that was to remain tragically unrealized. The emotional and technical reach of the work is breathtaking; it is also one of the largest concertos for any instrument composed in the 18th century.

Serenades and Divertimentos

Mozart lived at a time when consistency in the use of genre titles was limited; some were actually interchangeable while a few had associations that were rather different from their later usage. A particular problem with the two terms "serenade" and "divertimento" is that they eventually came to connote light music, something that would have surprised and even irritated the composer. For Mozart "serenade" and its synonyms "*notturno*" and "*Nachtmusik*" merely indicated the circumstance of performance: an informal presentation in the evening. "Divertimento" was defined in a different way: as a work with one player per part and, in practice, used for anything from sonatas to pieces for ten or more solo players.

The two **Divertimentos K.166 and K.186** constitute a pair, written for an ensemble of ten players and almost certainly commissioned by someone in Milan as a result of the success of Mozart's *Lucio Silla*, first performed there in December 1772. The opera included a ballet (not composed by Mozart), *Le gelosie del serraglio*, and material from it is quoted in the fourth movement of K.166 and the fifth movement of K.186.

K. 213, K. 240, K. 253 and K. 270 are divertimentos for wind sextet composed between July 1775 and January 1777 for Archbishop Colloredo in Salzburg, where they were probably played as *Tafelmusik*, background music to accompany a meal.

One of the distinctive musical traditions in Mozart's Salzburg was the performance of orchestral serenades during the summer months to celebrate a social event. The **"Haffner" Serenade** was commissioned by the businessman Siegmund Haffner as part of the festivities accompanying his sister's marriage in July 1776, while the **"Posthorn" Serenade** was composed three years later, in August 1779, for the traditional celebrations held at the end of the Salzburg university year, so-called *Finalmusik*. With eight and seven movements, respectively, the two works are laid out on a generous scale and both incorporate concerto-like movements, for the violin in the "Haffner" and for pairs of flutes, oboes and bassoons in the "Posthorn". The later work owes its nickname to the use of that evocative instrument in the second trio of the penultimate movement.

Nothing is known about the circumstances surrounding the ***Serenata notturna***. The date of composition, January 1776, strongly suggests an indoor occasion. It is not a work for full orchestra, but rather for a solo ensemble consisting of two violins, viola and double bass with an orchestra of strings plus timpani.

When Mozart moved to Vienna in 1781, he became fascinated by that city's particularly strong tradition of *Harmoniemusik*, substantial works for wind ensemble embracing specially composed music as well as arrangements of fashionable operas. The pieces could be played in formal concerts (both private and public) as well as on more informal occasions. Within three years Mozart had written three such works, each revealing a captivating range of instrumental colour and sonority, together with a depth of expression that is matched by very few other such compositions in this period. The **E flat Serenade, K.375,** is probably the earliest of the three; written in October 1781, it was initially performed at the house of the court painter Joseph von Hickel and then, as a complete surprise, on Mozart's own name-day (31 October)

outside his apartment at eleven o'clock at night. Nothing certain is known of the circumstances surrounding the **C minor and B flat Serenades, K.388 and 361**, though the latter is known to have been played at Anton Stadler's benefit concert at the Burgtheater in March 1784. The powerful stimulus of that extraordinary musician is to be felt in all three works, in the clarinet writing itself but also in the instrument's contribution to the wonderfully rich palette of sonorities.

Even less is known about the composition of Mozart's most famous instrumental work, the "little serenade" for strings, ***Eine kleine Nachtmusik***, written in 1787. The familiar title is not a fanciful description, merely an indication of genre, a nocturne (or serenade) that is small in the instrumental forces it requires and small in duration.

Masonic Funeral Music

The ***Maurerische Trauermusik*** does not belong to any of the traditions associated with serenades and divertimentos. Mozart had become a Freemason in December 1784 and over the remaining years of his life welcomed the opportunity it offered him to mingle with fellow professionals, included his publisher, Artaria, and the clarinettist Stadler. Occasionally, too, the opportunity arose to write music for masonic events. This sombre single movement in C minor was composed in 1787 and performed on two (possibly three) different occasions that year in Mozart's own lodge, Zur gekrönten Hoffnung (Crowned Hope).

MOZARTS MUSIK FÜR BLASINSTRUMENTE

DAVID WYN JONES

Unter allen großen Komponisten besaß Mozart zweifellos von Natur aus das feinste Ohr für unterschiedliche Klänge und Klangfarben, vor allem wenn er für mehrere verschiedene Instrumente oder Stimmen schrieb. In den meisten Werken der vorliegenden Sammlung stehen Holz- oder Blechbläser solistisch oder als Ensemble im Mittelpunkt. Komponiert im Zeitraum von Mozarts 17. Lebensjahr bis wenige Wochen vor seinem Tod im Alter von 35 Jahren, spiegeln diese Stücke die außerordentliche Vielfalt und Tiefe von Mozarts Erfindungskraft und seine vollendete Kenntnis von Charakter und Klangfarbe der Instrumente.

Die Konzerte

Enger als jede andere Gattung der Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts war das Solokonzert mit der musikalischen Persönlichkeit und den Fähigkeiten des vorgesehenen Interpreten verbunden. Selten wurden diese Werke aufs Geratewohl geschrieben, oft blieben sie sogar alleiniges Eigentum des Solisten und wurden weder in Form handschriftlicher Kopien noch im Druck veröffentlicht. Erwartungsgemäß weisen daher die erhaltenen Partituren von Mozarts Konzerten meist Mängel auf, wie man sie bei seinen Symphonien, Opern oder geistlichen Werken nicht antrifft, und manchmal beruhen Informationen zum biografischen Kontext

bestimmter Konzerte nur auf Vermutungen oder sind aus anderen Gründen problematisch. Entscheidend ist jedoch in all seinen Konzerten das untrügliche Gespür Mozarts für den Interpreten und dessen Spiel, die ungekünstelte Theatralik, die ein Markenzeichen seines Stils ist.

Das mitreißende, wunderbar idiomatische **Fagottkonzert** ist Mozarts erstes bekanntes Bläserkonzert. Es wurde im Juni 1774 vollendet, als Mozart Konzertmeister am erzbischöflichen Hof in Salzburg war, doch die Komposition hat offenbar weder mit diesem Amt noch mit dem Musikleben der Stadt im Allgemeinen etwas zu tun. Berichten aus dem 19. Jahrhundert zufolge (die man heute mit einiger Skepsis betrachtet) entstand es im Auftrag des Münchner Amateurfagottisten Thaddäus Freiherr von Dürnitz, der neben anderen Werken auch zwei weitere Konzerte und eine Sonate bestellte, die jedoch nicht erhalten sind.

Es war nichts Ungewöhnliches, dass ein begeisterter, fähiger und wohlhabender Musikliebhaber eine Reihe von Werken für ein bestimmtes Instrument in Auftrag gab. Ein Beispiel ist der holländische Arzt und Amateurflötist Ferdinand Dejean, der viele Jahre in Asien für die niederländische Ostindische Kompanie tätig gewesen war. Mozart begegnete ihm nie persönlich, aber er reagierte bereitwillig – jedenfalls anfangs – auf dessen im Winter 1777/78 eingehende Bitte um drei Konzerte und zwei Flötenquartette. Der Komponist hielt sich damals zu Besuch am musikbegeisterten Mannheimer Hof auf, und Dejeans Auftrag musste bald hinter anderen, dringlicheren Aufgaben zurückstehen. Mozart erfüllte den Auftrag nie zur Gänze, das **Flötenkonzert** G-dur jedoch komponierte er noch im Schwung der ersten Begeisterung. Es teilt mehrere Merkmale mit dem Fagottkonzert: Marschähnliche Rhythmen geben dem ersten Satz jeweils eine sanft drängende Energie, im lyrischen zweiten Satz spielen die Streicher gedämpft, das abschließende Rondo basiert thematisch und rhythmisch auf der Form des Menuetts.

Die Geschichte des **Oboenkonzerts** ist mit Dejeans Auftrag verbunden. Mozart hatte es schnell satt, Flötenwerke für den »indianischen holländer«, wie er ihn nannte, zu schreiben, und Anfang 1778 kam ihm noch in Mannheim die Idee, ein früheres Werk wiederzuverwenden: ein Oboenkonzert in C-dur. Er transponierte das Werk einen Ton höher nach D-dur und schickte es Dejean als Flötenkonzert. Erst 1948 wurde die Originalversion veröffentlicht. Seither gehört es wieder zum Repertoire der Oboisten. Vermutlich im Sommer 1777 hatte Mozart es ursprünglich für Giuseppe Ferlendis komponiert, ein Mitglied des Salzburger Hoforchesters; im Jahr darauf gab er es Friedrich Ramm, der im Mannheimer Hoforchester Oboe spielte. Die technischen Anforderungen in den Ecksätzen zeigen, dass beide Musiker große Virtuosen gewesen sein müssen, der langsame Satz belegt ihre Fähigkeit, ergreifende lyrische Zartheit zu entwickeln.

Von Mannheim fuhr Mozart weiter nach Paris, das seinerzeit Musikhauptstadt Europas und Mekka aller reisenden Virtuosen und Komponisten war. Ein Spezifikum des lebendigen Pariser Konzertlebens war die *symphonie concertante*, eine Gattung der Orchestermusik für zwei oder mehr Solisten. Wenige Tage nach seiner Ankunft schrieb Mozart begeistert seinem Vater, er komponiere eine *symphonie concertante* für das »Concert Spirituel«, die wichtigste Konzertorganisation der französischen Hauptstadt. Als Soloinstrumente nannte er Flöte, Oboe, Horn und Fagott. In einem späteren, weniger enthusiastischen Brief behauptet er, Joseph Legros, der Direktor des »Concert Spirituel«, habe eine Aufführung des Stücks verhindert. Das Werk ist nicht erhalten (falls es überhaupt je existierte), und es ist nie ganz geklärt worden, um was es sich bei der **Sinfonia concertante** Es-dur für Oboe, Klarinette, Horn und Fagott genau handelt. Vielleicht hat sie mit dem verlorenen Werk gar nichts zu tun; vielleicht ist sie eine teilweise Bearbeitung davon; möglich ist schließlich, dass sie nicht einmal von

Mozart stammt. Die Rätsel um dieses Werk beeinflussen natürlich unsere Rezeption jeder Aufführung dieser zweifellos reizvollen Komposition. Zugleich versetzen sie den Zuhörer in die faszinierende Rolle des musikalischen Detektivs.

In Paris komponierte Mozart 1778 auch ein **Konzert für Flöte und Harfe** im Auftrag eines weiteren Amateurflötisten, Adrien-Louis Bonnières de Souastre, comte de Guines, und seiner Harfe spielenden Tochter. Mozart bewunderte die musikalischen Qualitäten der beiden. Er nannte den Vater einen »unvergleichlichen« Flötisten, die Tochter »magnifique«, und schrieb ein umfangreiches, technisch anspruchsvolles Werk für sie. Allerdings war er alles andere als begeistert, als er vier Monate nach Vollendung dieses herrlichen Konzerts immer noch kein Honorar erhalten hatte.

Viel erfreulicher war seine warmherzige, dauerhafte Freundschaft mit dem Hornisten Joseph Leutgeb, für den er zwischen 1783 und 1791 vier Konzerte schrieb. Leutgeb wurde 1763 Mitglied des Salzburger Hoforchesters und blieb dort 14 Jahre. Dann ging er nach Wien, wo er ein Käsegeschäft eröffnete, um sich für die unausweichlich kommende Zeit nach seiner Hornistenkarriere abzusichern. Er starb im Alter von 78 Jahren 1811 in Wien. Wie Mozarts **Hornkonzerte** zeigen, verfügte er über besondere Fähigkeiten auf seinem Instrument. Die moderne Musikwissenschaft hat allerdings herausgefunden, dass die Konzerte in der Reihenfolge Nr. 2 (1783), Nr. 4 (1786), Nr. 3 (vermutlich 1787) und Nr. 1 (1791) entstanden und allmählich technisch weniger anspruchsvoll wurden. Sein Einfühlungsvermögen in Leutgebs Spiel hinderte Mozart jedoch nicht, den Hornisten immer wieder mit groben Späßen zu necken. Auf dem Autograph des zuerst entstandenen Konzerts Nr. 2 vermerkte er beispielsweise: »Wolfgang Amadé Mozart hat sich über den Leitgeb Esel, Ochs, und Narr, erbarmt zu Wien den 27. May 1783.« In allen vier Werken stellt Mozart im Finale die natürliche Verbindung des Horns mit der Jagd her, zwei der

langsamen Sätze (in Nr. 3 und 4) haben die Form einer *romance*, bei der ein sangliches Thema im Wechsel mit kontrastierenden Abschnitten mehrfach wiederkehrt.

Die intensivste Beziehung zwischen einem bestimmten Solisten und einem Konzert besteht hier zweifellos beim **Klarinettenkonzert**. Es entstand für Anton Stadler, der seit 1781 im kaiserlichen Hoforchester in Wien spielte (u. a. bei Aufführungen von Mozarts italienischen Opern), aber auch in Orchestern mitwirkte, die der Komponist für seine eigenen Konzertveranstaltungen zusammenstellte. Man kann sicher ohne Übertreibung sagen, dass Mozart die in den letzten acht Jahren seines Lebens äußerst einfallsreiche und eigenständige Schreibweise für dieses Instrument auch Stadlers meisterhaften Fähigkeiten verdankte, und es war ohne Frage mehr als nahe liegend, dass er ein Konzert für ihn schrieb. Zunächst konzipierte er ein Konzert in G-dur für Bassetthorn (eine Art Tenorklarinette, die Stadler ebenfalls spielte). Im Herbst 1791 arbeitete er das Material dann zu einem Klarinettenkonzert in A-dur um – es sollte sein letztes Konzert und überhaupt sein letztes Instrumentalwerk sein. Die Rezeption des Werks wird sicher immer von diesem biografischen Kontext gefärbt sein, doch das Konzert stellt auch einen Riesenschritt in eine musikalische Zukunft dar, die tragischerweise nicht Realität wurde. Die emotionale und technische Spannweite des Werks ist atemberaubend, zugleich gehört es zu den umfangreichsten Instrumentalkonzerten des 18. Jahrhunderts.

Serenaden und Divertimenti

Zu Mozarts Zeit wurden Gattungsbezeichnungen nicht sehr konsequent gehandhabt. Einige waren tatsächlich austauschbar, andere wurden in einer Weise verwendet, die sich stark vom späteren Gebrauch unterschied. Die Begriffe »Serenade« und »Divertimento« wurden schließlich mit eher anspruchsloser Musik assoziiert, doch das hätte Mozart überrascht und

sogar verärgert. Für ihn bezeichneten »Serenade« und die Synonyme »Notturno« und »Nachtmusik« lediglich die Begleitumstände der Aufführung: eine zwanglose Präsentation am Abend. Unter »Divertimento« verstand man dagegen ein Werk, in dem jede Stimme nur einfach besetzt war; das konnte ebenso gut eine Sonate wie ein Stück für zehn oder mehr Solisten sein.

Die beiden **Divertimenti KV 166** und **KV 186** bilden ein Paar. Sie sind jeweils für ein Ensemble von zehn Musikern geschrieben und wurden höchstwahrscheinlich in Mailand in Auftrag gegeben, nachdem Mozarts *Lucio Silla* dort im Dezember 1772 mit großem Erfolg uraufgeführt worden war. Die Oper enthielt ein Ballett (das nicht von Mozart stammte), *Le gelosie del serraglio*; Material daraus wird im vierten Satz von KV 166 und im fünften Satz von KV 186 zitiert.

KV 213, **240**, **253** und **270** sind Divertimenti für Bläsersextett. Sie entstanden zwischen Juli 1775 und Januar 1777 für Erzbischof Colloredo in Salzburg und dienten wahrscheinlich als Tafelmusik.

Zu den spezifischen musikalischen Traditionen in Mozarts Salzburg gehörten Orchesterserenaden, die man im Sommer bei gesellschaftlichen Ereignissen aufführte. Die **»Haffner-Serenade«** bestellte der Kaufmann Siegmund Haffner anlässlich der Vermählung seiner Schwester im Juli 1776; die **»Posthorn-Serenade«** dagegen schrieb Mozart drei Jahre später, im August 1779, für die traditionelle Feier zum Abschluss des Universitätsjahrs, die so genannte »Finalmusik«. Mit ihren acht bzw. sieben Sätzen sind beide Werke großzügig dimensioniert, beide enthalten auch konzertante Sätze: in der »Haffner-Serenade« für Geige, in der »Posthorn-Serenade« für je zwei Flöten, Oboen und Fagotte. Seinen Beinamen verdankt das letztgenannte Werk der Verwendung dieses symbolträchtigen Instruments im zweiten Trio des vorletzten Satzes.

Über Anlass und Auftraggeber der ***Serenata notturna*** ist nichts bekannt. Das Kompositionsdatum, Januar 1776, lässt eine Aufführung in geschlossenen Räumen vermuten. Das Werk ist

nicht für volles Orchester geschrieben, sondern für ein Solistenensemble von zwei Geigen, Bratsche und Kontrabass sowie Streichorchester und Pauken.

Als Mozart sich 1781 in Wien niederließ, faszinierte ihn schon bald die besonders ausgeprägte Tradition der »Harmoniemusik« in dieser Stadt. Es handelte sich dabei um groß angelegte Werke für Bläserensemble, die sich aus eigens komponierten Stücken und Arrangements populärer Opern zusammensetzten. Die Harmoniemusik konnte ebenso bei privaten oder öffentlichen Konzertveranstaltungen wie bei weniger formellen Anlässen gespielt werden. In seinen ersten drei Wiener Jahren schrieb Mozart drei Werke dieser Art. Jedes davon weist ein reizvolles Spektrum unterschiedlicher Klangkombinationen und Klangfarben sowie eine Ausdruckstiefe auf, die nur wenige vergleichbare Kompositionen aus dieser Zeit erreichen. Die **Serenade Es-dur KV 375** ist vermutlich das erste dieser drei Werke. Komponiert im Oktober 1781, wurde sie zunächst im Haus des Hofmalers Joseph von Hickel und später völlig überraschend an Mozarts Namenstag (31. Oktober) um elf Uhr nachts vor der Wohnung des Komponisten gespielt. Über die Begleitumstände der **Serenaden c-moll KV 388** und **B-dur KV 361** gibt es keine zuverlässigen Informationen, es steht jedoch fest, dass KV 361 bei Anton Stadlers Benefizkonzert im Burgtheater im März 1784 aufgeführt wurde. Die Inspiration durch diesen überragenden Musiker ist in allen drei Werken spürbar, und zwar sowohl in den Klarinettenparts selbst als auch im Beitrag dieses Instruments zur wundervoll vielfältigen Klangpalette.

Sogar noch weniger wissen wir über Mozarts populärstes Instrumentalwerk: ***Eine kleine Nachtmusik*** aus dem Jahr 1787. Der berühmte Titel ist keine fantasievolle Beschreibung des Inhalts, sondern einfach die Gattungsbezeichnung eines Notturnos (oder einer Serenade) für ein kleines Ensemble und von geringer Dauer.

Maurerische Trauermusik

Die ***Maurerische Trauermusik*** gehört nicht zur Tradition der Serenaden und Divertimenti. Im Dezember 1784 war Mozart Freimaurer geworden und nutzte in den Jahren, die ihm noch blieben, gern die daraus erwachsenden Möglichkeiten beruflicher Kontakte beispielsweise mit seinem Verleger Artaria und dem Klarinettisten Stadler. Mitunter ergab sich auch die Möglichkeit, Musik für freimaurerische Anlässe zu schreiben. Die *Trauermusik*, ein ernstes, einsätziges Werk in c-moll, entstand 1787 und erklang im selben Jahr bei zwei (vielleicht sogar drei) unterschiedlichen Gelegenheiten in Mozarts eigener Loge, »Zur gekrönten Hoffnung«.

(Übersetzung: Reinhard Lüthje)

LES ŒUVRES POUR INSTRUMENTS À VENT DE MOZART

DAVID WYN JONES

De tous les grands compositeurs, Mozart avait sans doute l'oreille la plus naturellement sensible au timbre et à la sonorité, surtout lorsqu'il écrivait pour des combinaisons d'instruments ou de voix. La plupart des œuvres de ce coffret font entendre les bois ou les cuivres en soliste ou en ensemble. Composées entre sa dix-septième et sa dernière année, quelques semaines avant sa mort à l'âge de trente-cinq ans, elles révèlent l'ampleur et la profondeur extraordinaires de son imagination et sa maîtrise consommée de la couleur et du caractère instrumental.

Les concertos

Plus que tout autre genre instrumental du XVIIIe siècle, le concerto de soliste était lié à la personnalité musicale et aux facultés de l'exécutant à qui il était destiné. Ces œuvres, rarement écrites à titre purement spéculatif, restaient souvent la propriété exclusive de leur interprète et n'étaient pas diffusées par ailleurs, que ce soit sous forme manuscrite ou imprimée. Il n'est pas surprenant que le texte musical d'un concerto de Mozart soit généralement moins complet que celui de ses symphonies, de ses opéras ou de sa musique d'église, et il arrive parfois que les données biographiques liées à une œuvre particulière restent conjecturales ou problématiques. Ce

qui reste vrai et essentiel pour tous les concertos, toutefois, est le sens infaillible qu'avait Mozart de l'interprète en action, cette théâtralité naturelle caractéristique de son style.

L'engageant **Concerto pour basson**, merveilleusement idiomatique, est le premier concerto pour instrument à vent de Mozart qui subsiste, achevé en juin 1774. A l'époque, le compositeur était *Konzertmeister* à la cour de l'archevêque à Salzbourg, encore que cette œuvre n'ait rien à voir, semble-t-il, avec ses fonctions ni avec la vie musicale de la ville de manière générale. D'après un témoignage du XIXe siècle (qui suscite aujourd'hui une certaine circonspection), c'était une commande du baron [Freiherr] Thaddäus von Dürnitz, bassoniste amateur de Munich, dans le cadre d'un ensemble de deux autres concertos et d'une sonate, dont rien n'a survécu.

Il n'était pas inhabituel pour un amateur de musique passionné, compétent et fortuné de commander une certaine quantité de musique pour son instrument, comme en témoigne la figure de Ferdinand Dejean, médecin néerlandais et flûtiste amateur qui avait travaillé pendant de longues années en Asie pour la Compagnie des Indes orientales néerlandaise. Mozart ne le rencontra jamais, mais répondit avec ardeur – du moins au départ – à sa demande, reçue au cours de l'hiver de 1777–1778, de trois concertos et de deux quatuors avec flûte. Le compositeur séjournait alors à la riche cour musicale de Mannheim, et la commande de Dejean fut reléguée après d'autres travaux plus pressants. Mozart ne l'honora jamais complètement, mais le **Concerto pour flûte** en sol majeur fut composé dans l'enthousiasme initial. Il partage plusieurs caractéristiques avec le Concerto pour basson: un premier mouvement délicatement animé par des rythmes martiaux, un mouvement lent lyrique où les cordes jouent avec sourdine, et un rondo final fondé sur les formules mélodiques et rythmiques du menuet.

L'histoire du **Concerto pour hautbois** est liée à la commande de Dejean. Mozart, lassé d'écrire des œuvres pour flûte à l'intention du «Hollandais indien», ainsi qu'il l'appelait, eut

l'idée, alors qu'il était toujours à Mannheim au début de 1778, de réutiliser une œuvre antérieure: un concerto pour hautbois en ut. Il le transposa donc un ton plus haut en ré et le donna à Dejean en tant que concerto pour flûte. La version originale n'a été publiée pour la première fois qu'en 1948, et depuis lors les hautboïstes revendiquent le concerto. Mozart l'avait composé au départ pour un membre de l'orchestre de la cour de Salzbourg, Giuseppe Ferlendis, sans doute au cours de l'été de 1777; l'année suivante, il le donna à un autre hautboïste, Friedrich Ramm, qui jouait dans l'orchestre de la cour de Mannheim. Les exigences techniques des mouvements extrêmes semblent indiquer que ces musiciens étaient à la pointe de la virtuosité, tandis que le mouvement lent témoigne de leur faculté de cultiver un lyrisme poignant.

De Mannheim, Mozart gagna Paris, alors la capitale musicale de l'Europe et la mecque de tous les instrumentistes et compositeurs itinérants. L'une des caractéristiques marquantes de sa vie musicale animée était la symphonie concertante, genre orchestral pour deux ou plusieurs solistes. Quelques jours seulement après son arrivée, Mozart écrivit avec enthousiasme à son père qu'il composait une symphonie concertante pour la principale institution musicale de la capitale, le Concert spirituel, citant comme instruments solistes la flûte, le hautbois, le cor et le basson. Dans une lettre ultérieure, moins enflammée, il prétend que le directeur du Concert spirituel, Joseph Legros, avait contrarié l'exécution de l'œuvre. Elle n'a pas survécu (pour autant qu'elle ait jamais existé), et le statut précis de la **Symphonie concertante** en mi bémol pour hautbois, clarinette, cor et basson, n'a jamais été entièrement élucidé. Il pourrait s'agir d'une œuvre entièrement différente de celle qui fut perdue, ou d'un arrangement; ou elle pourrait n'être pas du tout de Mozart. Ces circonstances mystérieuses influencent inévitablement notre écoute de cette œuvre indéniablement séduisante; dans le même temps, elles permettent à l'auditeur de jouer le rôle fascinant de détective musical.

A Paris, en 1778, Mozart composa encore un double **Concerto pour flûte et harpe**, à la demande d'un autre flûtiste amateur, Adrien-Louis Bonnières de Souastre, comte de Guines, et de sa fille, qui jouait de la harpe. Mozart admirait la musicalité des deux, jugeant le père «incomparable» et la fille «magnifique», et écrivit pour eux une œuvre longue et techniquement difficile. Il fut moins ravi cependant de n'avoir toujours pas été payé quatre mois après avoir achevé ce concerto exquis.

Mozart eut des relations beaucoup plus amicales et plus durables avec le corniste Joseph Leutgeb, pour qui il écrivit quatre concertos entre 1783 et 1791. Leutgeb, après avoir rejoint l'orchestre de la cour de Salzbourg en 1763, y resta pendant quatorze ans. Puis il s'établit à Vienne, où il ouvrit une fromagerie pour le jour inéluctable où il ne pourrait plus jouer du cor. Il mourut à Vienne en 1811 à l'âge de soixante-dix-huit ans. Comme en témoignent les **Concertos pour cor** de Mozart, c'était un musicien particulièrement compétent; mais en découvrant qu'ils avaient été écrits dans l'ordre n° 2 (1783), n° 4 (1786), n° 3 (probablement 1787) et n° 1 (1791), la musicologie moderne a révélé que les concertos devenaient progressivement moins difficiles. A côté de cette sensibilité au jeu de Leutgeb, Mozart se moquait souvent impitoyablement de l'homme: sur l'autographe de la première œuvre, le n° 2, il nota: «Wolfgang Amadé Mozart a eu pitié de Leitgeb [sic], âne, bœuf et bouffon, à Vienne le 27 mai 1783.» Dans les quatre œuvres, Mozart écrit un finale qui évoque les liens naturels du cor avec la chasse, tandis que deux des mouvements lents (dans les n°s 3 et 4) sont en forme de romance – une idée lyrique dont les répétitions sont séparées par des passages contrastants.

La relation incontestablement la plus profonde avec un instrumentiste à vent particulier fut celle qui nourrit le **Concerto pour clarinette**. Il fut en effet écrit pour Anton Stadler, qui jouait dans l'orchestre de la cour impériale de Vienne depuis 1781, notamment dans les opéras italiens de Mozart, ainsi que dans les orchestres réunis par le compositeur pour ses propres concerts. Il

ne serait pas exagéré de dire que Mozart devait son écriture extrêmement imaginative et originale pour l'instrument, dans les huit dernières années de sa vie, à la musicalité magistrale de Stadler, et il était presque inévitable qu'il écrive pour lui un concerto. Ses premières idées furent un concerto en sol pour cor de basset (sorte de clarinette ténor dont jouait aussi Stadler); puis, à l'automne de 1791, il retravailla ce matériau pour en faire un concerto pour clarinette en la, qui allait être son dernier concerto – sa dernière œuvre instrumentale même. La perception en est inéluctablement teintée par ces éléments biographiques, mais le concerto représente aussi un grand pas en avant vers un avenir musical qui n'allait malheureusement pouvoir se réaliser. La portée émotionnelle et technique de l'œuvre est saisissante; c'est aussi l'un des plus longs concertos composés au XVIIIe siècle.

Sérénades et divertimentos

Mozart vivait à une époque où l'on ne se souciait guère de cohérence dans les titres de genres; certains étaient même interchangeables, tandis que d'autres avaient des connotations assez différentes de celles qu'ils prirent par la suite. L'un des problèmes des termes «sérénade» et «divertimento» est qu'ils désignèrent par la suite une musique légère, ce qui aurait surpris et même agacé le compositeur. Pour Mozart, le mot «sérénade» et ses synonymes, «*notturno*» et «*Nachtmusik*», indiquaient simplement les circonstances de l'exécution: une présentation informelle en soirée. Le terme «divertimento» se définissait autrement, comme une œuvre avec un seul musicien par partie et, en pratique, était utilisé aussi bien pour des sonates que pour des œuvres comportant jusqu'à dix musiciens solistes ou davantage.

Les deux **Divertimentos K. 166 et K. 186** forment une paire, écrite pour un ensemble de dix musiciens et presque certainement commandée par un habitant de Milan à la suite du suc-

cès du *Lucio Silla* de Mozart, qui y fut créé en décembre 1772. L'opéra comportait un ballet (non composé par Mozart), *Le gelosie del serraglio*, dont on entend des citations dans le quatrième mouvement de K. 166 et le cinquième mouvement de K. 186.

K. 213, K. 240, K. 253 et K. 270 sont des divertimentos pour sextuor d'instruments à vent composés entre juillet 1775 et janvier 1777 pour l'archevêque Colloredo à Salzbourg, où ils furent sans doute joués en guise de *Tafelmusik* –, musique de fond pour accompagner un repas.

L'une des traditions musicales caractéristiques du Salzbourg de Mozart était l'exécution de sérénades orchestrales pendant les mois d'été pour fêter des événements mondains. La **Sérénade «Haffner»** fut ainsi commandée par l'homme d'affaires Siegmund Haffner dans le cadre des festivités accompagnant le mariage de sa sœur en juillet 1776, tandis que la **Sérénade «Cor de postillon»** fut composée trois ans plus tard, en août 1779, pour les célébrations traditionnelles marquant la fin de l'année universitaire à Salzbourg – ce qu'on appelait une *Finalmusik*. Avec huit et sept mouvements, respectivement, les deux œuvres sont d'une forme généreuse et comprennent toutes deux des mouvements concertants, pour le violon dans la «Haffner» et pour des paires de flûtes, hautbois et bassons dans la «Cor de postillon». Celle-ci doit son surnom à l'usage de cet instrument évocateur dans le second trio de l'avant-dernier mouvement.

On ne sait rien des circonstances entourant la ***Serenata notturna***. La date de composition, janvier 1776, laisse fortement à penser qu'elle était destinée à être jouée à l'intérieur. Ce n'est pas une œuvre pour grand orchestre, mais plutôt pour un ensemble de solistes composé de deux violons, alto et contrebasse, avec un orchestre à cordes et timbales.

Lorsque Mozart s'établit à Vienne en 1781, il se laissa fasciner par la tradition particulièrement forte de la *Harmoniemusik* qu'il y trouva – des œuvres substantielles pour ensemble d'instruments à vent comprenant à la fois des pièces composées exprès et des arrangements

d'opéras à la mode. Les œuvres pouvaient être jouées lors de concerts véritables (privés ou publics), ainsi que dans des circonstances plus informelles. En l'espace de trois ans, Mozart avait écrit trois œuvres de ce genre, qui révèlent toutes une palette captivante de couleurs et de sonorités instrumentales, avec une profondeur d'expression qu'égalent peu d'autres œuvres comparables de cette période. La **Sérénade en mi bémol, K. 375,** est sans doute la plus ancienne des trois; écrite en octobre 1781, elle fut jouée pour la première fois chez le peintre de la cour, Joseph von Hickel, puis, en guise de surprise, pour la fête de Mozart lui-même (31 octobre) devant son appartement à onze heures du soir. On ne sait rien de certain sur les circonstances entourant les **Sérénades en ut mineur** et **en si bémol, K. 388 et 361**, encore qu'on sache que cette dernière fut jouée lors du concert à bénéfice d'Anton Stadler au Burg-theater en mars 1784. Les trois œuvres se ressentent de l'inspiration puissante de ce musicien extraordinaire, dans l'écriture de la clarinette elle-même, mais aussi dans la contribution de l'instrument à la palette sonore d'une merveilleuse richesse.

On en sait encore moins sur la composition instrumentale la plus connue de Mozart, la «petite sérénade» pour cordes intitulée ***Une petite musique de nuit***. Le titre célèbre de cette œuvre composée en 1787 n'est pas une description pittoresque, mais simplement une indication de genre: un nocturne (ou une sérénade), «petit» par les effectifs instrumentaux qu'il requiert et par sa durée.

Musique funèbre maçonnique

La ***Musique funèbre maçonnique*** ne se rattache à aucune des traditions associées aux sérénades et aux divertimentos. Mozart était devenu franc-maçon en décembre 1784 et, au cours des années qu'il lui restait à vivre, sut apprécier les occasions que cela lui offrait de retrouver des

collègues musiciens, dont son éditeur, Artaria, et le clarinettiste Stadler. Parfois, les cérémonies maçonniques étaient aussi l'occasion d'écrire de la musique. Ce sombre mouvement unique en ut mineur fut composé en 1787 et joué en deux (ou peut-être trois) occasions différentes cette année-là dans la loge de Mozart lui-même, *Zur gekrönten Hoffnung* (*A l'espérance couronnée*).

(Traduction: Dennis Collins)

ADD

ADD / Original-Image Bit-Processing (K. 191, 239, 250, 299, 313, 320, 412 & 514, 417, 447, 477, 495, 525, 622)

Recordings: Berlin, Jesus-Christus-Kirche, 5/1970 (K. 239, 320, 361); 5/1970 & 5/1972 (K. 250);
Vienna, Musikverein, Grosser Saal, 9/1972 (K. 622); 5/1973 (K. 313); 5 & 11/1973 (K. 191); 4/1974 (K. 314);
10/1974 (K. 525); 5/1975 (K. 297b, 299); 11/1978 (K. 447); 3/1979 (K. 417, 477); 12/1979 (K. 412 & 514, 495);
Vienna, Palais Schönburg, 2/1973 (K. 375, 388); 3/1974 (K. 166, 186);
Vienna, Studio Rosenhügel, 12/1979 (K. 213, 240, 253, 270)

Produced by Dr. Ellen Hickmann (K. 622); Werner Mayer (K. 213, 240, 253, 270, 297b, 299, 314, 412 & 514, 417, 447, 477, 495, 525); Rainer Brock (K. 166, 186, 375, 388)
Executive Producer: Dr. Ellen Hickmann (K. 191, 250, 313); Dr. Hans Hirsch (K. 239, 320, 361)
Recording Producer: Werner Mayer (K. 191, 313); Wolfgang Lohse (K. 239, 250, 320, 361)
Tonmeister (Balance Engineers): Günter Hermanns (K. 297b, 299, 313, 412 & 514, 417, 447, 477, 495, 525, 622); Klaus Scheibe (K. 314); Günter Hermanns/Klaus Scheibe (K. 191); Karl-August Naegler (K. 166, 186, 375, 388); Hans-Peter Schweigmann (K. 239, 250, 320, 361); Heinz Wildhagen (K. 213, 240, 253, 270)

EMIL BERLINER STUDIOS

Mastered by Emil Berliner Studios

℗ 1971 (K. 239, 320, 361)/1972 (K. 250)/1973 (K. 375, 388)/1974 (K. 191, 622)/1975 (K. 313, 314)/
1976 (K. 166, 186, 297b, 299, 525)/1980 (K. 213, 240, 253, 270, 412 & 514, 417, 447, 495)/1981 (K. 477)
Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg
© 2006 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Project Management: David Butchart
Booklet Editor: Daniel Fesquet
Artist Photos: © Siegfried Lauterwasser
Art Direction: Nikolaus Boddin
Printed in the E. U.

www.deutschegrammophon.com/collectorsedition

Four more exciting releases in ■ **collectors edition** for the Mozart year:



7 CD 00289 477 6253



6 CD 00289 477 5200



7 CD 00289 477 5214



10 CD 00289 477 6134



00289 477 5222 GB7