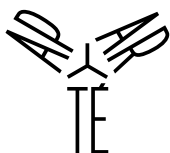




MOZART

YOUTH SYMPHONIES
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
GOTTFRIED VON DER GOLTZ



Freiburger Barockorchester

Enregistré par Little Tribeca à l'Ensemblehaus de Fribourg (Allemagne) du 11 au 17 février 2019

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée et Franck Jaffrès

Montage, mixage et mastering : Franck Jaffrès

Couverture © Ruslan Lytvyn - Statue de Mozart à Uzhhorod, Ukraine, par Mykhailo Kolodko

Photos © Igor Studio (p. 5), Foppe Schut (p. 30-31)

Graphisme par 440.media

AP215 Little Tribeca © 2019 Little Tribeca © 2019 [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin, France

apartemusic.com

FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Flute	Daniela Lieb *	Violin 2	Petra Müllejans Daniela Helm Beatrix Hülsemann Brigitte Täubl
Oboe	Ann-Kathrin Brüggemann Maike Buhrow		
Bassoon	Carles Vallès	Viola	Ulrike Kaufmann Werner Saller Annette Schmidt
Horn	Bart Aerbeydt Gijs Laceulle	Cello	Stefan Mühleisen Guido Larisch
Percussion	Charlie Fischer *	Double Bass	James Munro
Violin 1	Gottfried von der Goltz Martina Graulich Christa Kittel Gerd-Uwe Klein Kathrin Tröger	Harpsichord	Torsten Johann

* Contredanses

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1991)

- 1-3. Symphony in E flat major, K. 16**
Symphonie en mi bémol majeur
Sinfonie Es-Dur
- | | |
|------------------|------|
| I. Molto allegro | 5'37 |
| II. Andante | 5'24 |
| III. Presto | 2'19 |
- 4. Five Contredanses, K. 609 (no.2, E flat major)** 1'00
Cinq Contredanses (n° 2, mi bémol majeur)
Fünf Kontretänze (Nr.2, Es-Dur)
- 5-7. Symphony in D major, K. 19**
Symphonie en ré majeur / Sinfonie D-Dur
- | | |
|-------------|------|
| I. Allegro | 2'19 |
| II. Andante | 4'14 |
| III. Presto | 2'42 |
- 8. Five Contredanses, K. 609 (no.3, D major)** 1'38
Cinq Contredanses (n° 3, ré majeur)
Fünf Kontretänze (Nr.3, D-Dur)
- 9-11. Symphony in F major, K Anh. 223/19^a**
Symphonie en fa majeur
Sinfonie F-Dur
- | | |
|------------------|------|
| I. Allegro assai | 5'24 |
| II. Andante | 4'47 |
| III. Presto | 2'34 |

YOUTH SYMPHONIES

- | | | |
|---------------|---|-------------|
| 12. | Five Contredanses, K. 609 (no.1, C major) | 1'40 |
| | <i>Cinq Contredanses (n° 1, do majeur)</i> | |
| | <i>Fünf Kontretänze (Nr.1, C-Dur)</i> | |
| 13-15. | Symphony in B flat major, K. 22 | |
| | <i>Symphonie en si bémol majeur</i> | |
| | <i>Sinfonie B-Dur</i> | |
| | I. Allegro | 2'49 |
| | II. Andante | 2'33 |
| | III. Allegro molto | 1'30 |
| 16. | Five Contredanses, K. 609 (no.4, C major) | 2'38 |
| | <i>Cinq Contredanses (n° 4, do majeur)</i> | |
| | <i>Fünf Kontretänze (Nr.4, C-Dur)</i> | |
| 17-19. | Symphony in G major, K Anh. 221/45^a | |
| | <i>Symphonie en sol majeur</i> | |
| | <i>Sinfonie G-Dur</i> | |
| | I. Allegro maestoso | 5'23 |
| | II. Andante | 5'46 |
| | III. Molto allegro | 2'20 |
| 20. | Five Contredanses, K. 609 (no.5, G major) | 2'01 |
| | <i>Cinq Contredanses (n° 5, sol majeur)</i> | |
| | <i>Fünf Kontretänze (Nr.5, G-Dur)</i> | |



Wolferls Erste, oder: Über die Lust am Beginnen

„Aller Anfang ist schwer“, heißt es im Volksmund. Ein Sprichwort, das für den jungen Mozart uninteressant gewesen sein dürfte. Ein resignierter Stoßseufzer wie der später von Schubert ausgestoßene („Wer vermag nach Beethoven überhaupt noch irgendetwas zu machen?“) wäre auch seine Sache nicht gewesen. Sich „den Weg zur großen Sinfonie bahnen“ (Schubert) als schmerzreiche Entwicklung über zahlreiche Werkstationen, Fragmente und abgebrochene Projekte? Keineswegs!

Nein, der junge Mozart lässt sich eher mit einem musik- und bildungshungrigen, nimmersatten Krokodil vergleichen, wie es Nikolaus Harnoncourt einmal getan hat: „Man muss sich das so vorstellen: In eine normale bürgerliche Familie wird ein Krokodil hineingeboren. Der Vater Leopold, selbst ein angesehener Musiker, merkt sofort, was los ist, hört auf zu komponieren und widmet sich ganz der Erziehung seines Kindes. Der Knabe, der nie eine Schule besucht hat, hatte die höchste Bildung, das kam alles vom Vater.“

Überhaupt, der Vater: Leopold Mozart. Musiker, Komponist, *Homme de lettres*. Bereits in jungen Jahren ein profilierter Organist und Geiger. Später graduerter Baccalaureus der Philosophie an der Salzburger Universität, seit 1743 Mitglied der fürsterzbischöflichen Hofkapelle und ab 1763 ihr Vizekapellmeister. In den 1740er und 50er Jahren war Leopold ein sehr produktiver Komponist und galt früh als Vertreter der modernen Sinfonie. Kam noch hinzu, dass er als leidenschaftlicher Leser und Naturwissenschaftler ein Bewunderer des Aufklärers Johann Christoph Gottsched war, mit Christian Fürchtegott Gellert im Briefkontakt stand und mit Christoph Martin Wieland befreundet war. In Wolfgang's Geburtsjahr 1756 veröffentlichte er seinen gelehrten *Versuch einer gründlichen Violinschule* (der bis zu seinem Tod 1787 in drei Auflagen erschien und in mehreren Übersetzungen über ganz Europa Verbreitung fand). Wolfgang's Vater war alles andere als ein durchschnittlicher Komponist und Musiker seiner Zeit. Dem Sohn vermittelte er als Privatlehrer

eine breite Bildung, und anhand von Menuetten schulte er ihn zum Komponisten (die erste Komposition des Kleinen war das Menuett KV 1). Für den angehenden Komponisten Mozart wurde der Tanz zum Nukleus seines Stils, und nicht von ungefähr erfüllt der Ende 1787 in Wien zum *k.k. Kammermusicus* ernannte Erwachsene in späteren Jahren routiniert seine Pflicht, Tänze für die kaiserlichen Bälle in der Redoute zu schreiben. Hierzu gehören die um 1787 komponierten fünf Kontretänze KV 609, von denen der letzte kurz vor Mozarts Tod 1791 entstanden ist. Sie schlagen den Bogen zu seinen Anfängen als Salzburger Wunderkind und artikulieren zugleich die Essenz seines reifen Stils (besonders gut hörbar im ersten Kontretanz, der gleich zu Beginn „Non più andrai“ aus *Le Nozze di Figaro* zitiert).

Beim jungen wie beim erwachsenen Mozart lässt sich also eine beständige Lust am Beginnen konstatieren. Ein leeres Notenblatt begreift er durchaus als Herausforderung, aber einen „horror vacui“ flößt es ihm nicht ein. Was nicht bedeutet, dass Mozart – wie es die romantisierende Legende so gerne erzählt – alle seine Kompositionen „wie vom Himmel diktiert“ einfach aufs Papier geworfen hätte. Im Kontext seiner *Haydn-Quartette*, den sechs,

Joseph Haydn gewidmeten Streichquartetten KV 387, 421, 428, 458, 464 und 465, die sich mit dessen neuartigem Opus 33 auseinanderzusetzen, spricht er sogar im Widmungstext von einer „Frutta di una lunga e laboriosa fatica“ (der Frucht einer langen und mühsamen Arbeit). Selbstverständlich skizzierte der erwachsene Mozart einzelne musikalische Abschnitte auf Extrazetteln (die sich leider überwiegend nicht erhalten haben), entwarf und verwarf er öfters Musik. Auch ist von ihm eine große Anzahl fragmentarischer Werke überliefert, die jedoch nicht als Kapitulationen vor einer gestellten Aufgabe, sondern als konservierte Ideen anzusehen sind, auf die er stets hätte wieder zurückgreifen können. Für Mozart war jeder Anfang mit einer großen Lust am Neuen, am Neu-Schaffen verbunden und stellte eine willkommene Herausforderung an seinen spielerischen Intellekt dar. Überblickt man seine gesamte Biografie, dann enthält der junge Mozart im Kern bereits den erwachsenen Mozart.

Kommen wir zur ersten großen Reise des kleinen Wolferl und damit zu seinen Anfängen als Sinfoniker: einer Westeuropareise, die am 9. Juni

1763 in Salzburg ihren Anfang nimmt und die Familie in den nächsten dreieinhalb Jahren durch Deutschland, Belgien, Frankreich und Holland führt, mit längeren Aufenthalten in Paris und London. In Paris hat der Achtjährige Anfang 1764 seine ersten Sonaten für Klavier und Violine komponiert (KV 6 & 7), und in London erhält er Mitte 1764 von seinem Vater Leopold sein erstes, eigenes Notenheft. In dieses, später „Londoner Skizzenbuch“ genanntes Notizbuch durfte der Junge, frei von väterlicher Aufsicht, eigene Kompositionsversuche hineinschreiben. Seine sonstigen Kompositionsautographe wurden stets vom Vater durchgesehen, und in nahezu jedem finden sich Änderungen oder Hinzufügungen von Leopolds Hand.

Mozarts erste Sinfonie KV 16 ist in jeder Hinsicht ein Ausnahmewerk. Nach Erinnerung der Schwester Nannerl lag der Vater krank im Bett, und die Kinder durften (aus Rücksichtnahme) nicht ans Klavier. In dieser unbeaufsichtigten Situation machte sich der kleine Wolfgang an die Komposition einer Sinfonie – ein immenser Sprung von Sonaten für Klavier und Violine zu einem Werk für Orchester! Die im Schriftbild des Autographs sichtbaren Schwierigkeiten des Jungen mit der Tinte und mit einer schlecht geschnittenen Feder zeigen, das hier nicht der Vater im Hintergrund agierte. Schon

der Beginn der Sinfonie ist ungewöhnlich, auch wenn die antithetische Eröffnung (*forte* – *piano*) durch den ersten Hauptgedanken des Eingangssatzes von ihm aus den Sinfonien der Londoner Komponisten Karl Friedrich Abel und Johann Christian Bach (die Mozart beide persönlich kannte) übernommen worden ist. Allerdings schreibt Wolfgang einen in sich abgeschlossenen *Forte*-Beginn, der sich vorwärts wie rückwärts lesen lässt: ein Palindrom, wie gemacht für den jungen Sprachkünstler, der später gerne Juxgedichte schreibt oder Briefe mit *gnagflow trazoM* unterschreibt. Ein wenig erinnert die Anfangsmelodie auch an den albernen Kanon „O du eselhafter Martin“. An diesen kurzen, lauten Beginn schließt sich ein überdimensional langer, leiser Nachsatz an, gefolgt von einer dramatischen Überleitung, in der sich ein für die neuere Sinfonik dieser Zeit typischer Trommelbass (Bewegung der Bassstimme in Achtelrepetitionen) befindet. Ein punktierter, zweiter Hauptgedanke mit anschließendem Laufwerk und Synkopen mündet im Epilog der Exposition. Was macht der junge Komponist nun in Durchführung und Reprise? Er verarbeitet nur das Palindrom und seine Fortführung (also die erste Hälfte der Exposition) und schreibt deshalb danach eine verkürzte Reprise, die mit dem zweiten Hauptgedanken einsetzt (also mit

dem Material, das nicht in der Durchführung verarbeitet wurde). Die Form erwächst also aus dem Inhalt! „Ermahne mich, dass ich dem Waldhorn etwas zu thun gebe“, soll der Junge beim Komponieren seiner Schwester gesagt haben, und tatsächlich bekommt das Horn im zweiten Satz der Sinfonie einen exponierten Auftritt: inmitten harmonischer Klangflächen und der angespannten Stimmung einer dreiteiligen Opernszene in Moll (mit düster pochendem Bassmotiv und triolischen Tremoli der Streicher) tragen die Hörner ein eigenes Dur-Thema vor. Den dritten Satz seiner ersten Sinfonie schreibt Mozart als fröhliches Rondo mit zwei Zwischenspielen und dreimalig erklingendem Refrain.

Damit hat das junge Wolferl für sich eine erste Form, Sinfonien zu schreiben, gefunden. Betrachtet man nun vor dem Hintergrund von KV 16 die nächsten beiden Londoner Sinfonien KV 19 und KV 19a, sowie die in Den Haag entstandenen Sinfonie KV 22 von 1765 und KV 45a von 1766, dann lässt sich an ihnen der erstaunliche Entwicklungsgang eines angehenden Komponisten studieren, der mit geradezu traumwandlerischer Sicherheit einen Weg zwischen Einfluss und Eigenständigkeit beschreitet und dabei immer souveräner über sein Handwerkszeug sowie die

damit verbundene Umsetzung eigener musikalischer Ideen verfügt. Die Sinfonie KV 19 folgt demselben Formverlauf wie KV 16, allerdings verzichtet Mozart auf die Wiederholung der Exposition und lässt die Musik bruchlos weiterlaufen. Um aber dennoch ohrenfällig den Beginn der Durchführung zu markieren, springt das Orchester unisono in den harmoniefremden Ton Ais. Wie in der ersten Sinfonie wird anschließend der erste Teil der Exposition verarbeitet, sodass logischerweise die Reprise mit ihrem zweiten Hauptgedanken einsetzt. Im Kopfsatz von KV 19a geht Mozart noch einen Schritt weiter und führt nach seiner Vorstellung den ersten Hauptgedanken in einem Kanon durch. Außerdem spielt er mit dem antithetischen Beginn: den *Forte-Piano*-Kontrast im ersten Hauptgedanken dreht er im zweiten Hauptgedanken um in *Piano-Forte*. Da sich die Durchführung komplett an den Ablauf der Exposition hält, schreibt Mozart hier erstmalig keine verkürzte Reprise. Im Kopfsatz der vierten Sinfonie KV 22 wiederum verlässt der junge Komponist die bisherige Statik eines antithetischen Beginns und schreibt einen Hauptgedanken mit größerem melodischem Fluss, der dynamisch viel bewegter ist: *Forte-Piano-Forte-Piano*. Dieser Eröffnungssatz ist handwerklich dichter gearbeitet als die anderen, motivisch in sich geschlossen, mit

bewusst reduziertem Motivmaterial. Dieses kompositorische Credo eines ökonomischen Umgangs mit dem musikalischen Material entwickelt Mozart nur ein Jahr später 1766 mit der ebenfalls in Den Haag komponierten Sinfonie KV 45a (der sogenannten „Alten Lambacher“, die er vermutlich in Salzburg 1766/67 einer Überarbeitung unterzog) weiter. In ihrem Kopfsatz initiiert und steuert der erste thematische Hauptgedanke das gesamte Satzgeschehen. Zuerst wird das punktierte Thema im Bass (*forte*) vorgestellt und danach in der ersten Violine (*piano*) wiederholt, um dann in verarbeiteter Form als Überleitung zum zweiten Hauptgedanken zu fungieren: einem tänzelnden Motiv in den Geigen, unter dem sich zwei weitere musikalische Ebenen tummeln (Synkopen in den Bratschen, absteigendes Dreiklangsmotiv in den Bässen). Die Durchführung beginnt analog zur Exposition mit dem ersten Hauptgedanken, doch plötzlich kippt das musikalische Geschehen abrupt nach Art einer spannungsgeladenen *Ombra-Szene* aus der Oper chromatisch nach unten weg (c-h-b-a). Und wieder tritt der erste Hauptgedanke als *Spiritus rector* in Erscheinung, wandert durch Violinen, Violen, Bässe und führt damit zurück in die Reprise, die dann mit dem zweiten Hauptgedanken einsetzt. Erstmals legt der junge Mozart hier ein dramaturgisches

Konzept für den traditionellen Formverlauf eines Sinfoniesatzes vor.

Die gleiche Entwicklungslinie von Werk zu Werk findet sich zwischen den langsamen Mittelsätzen der einzelnen Sinfonien. In KV 19 wie 19a herrscht ein sanglicher Serenadenton, mit Liegetönen in den Hörnern zur Melodie in den Violinen. Während KV 19 noch eher Klangflächen als prägnante Thematik ausbildet (wie KV 16), finden sich in KV 19a zwei klar erkennbare Themen, die in anderer Harmonik durchgeführt werden und über ein neues Motiv in einer echten Reprise münden. KV 22 geht wieder einen Schritt weiter: ein Klagegesang in (der für den späteren Mozart so bedeutsamen Tonart) g-Moll präsentiert eine enge, sukzessive Verzahnung der beiden Geigenstimmen – ein bisschen wie in der g-Moll-Sinfonie KV 550 von 1788. Das Material ist hier noch reduzierter (der zweite Hauptgedanke ist der erste Hauptgedanke, nur in B-Dur), und erstmalig schreibt der junge Mozart einen zweiteiligen Sonatensatz ohne Durchführung. Die „fehlende“ Durchführung reicht dann der Mittelsatz von KV 45a nach, eine Mischung aus Sonaten- und Variationssatz, mit Melodie in erster Violine und Begleitung vom übrigen Streichtrio. Während das Ende der Exposition

einen aparten Klangeffekt zwischen Viola/ Violoncello sowie Hörnern im Oktavabstand zaubert, bringt die Durchführung ein neues Überleitungsmotiv hervor, das dann überraschend in der Reprise den zweiten Hauptgedanken erweitert. Raffinierte Kniffe, die sich vorher nicht in Mozarts Sinfonien finden. Noch kurz zu den Schlusssätzen: Wenn auch alle in der Rondoform geschrieben, so verlässt KV 19 kaum das Vorbild KV 16, während der Kehraus von KV 19a weniger vorhersehbar ist (man merkt ihm an, dass der Komponist nun mit der Erwartung der Hörer zu spielen beginnt). In KV 22 findet sich ein dramaturgisch überaus clever konstruiertes Finale, das im Formverlauf zwischen voller (Refrain) und reduzierter Orchesterbesetzung (Couplet) wechselt und vor dem Schluss (verwandt mit dem Refrain) ein rhetorisch spannendes, retardierendes Moment einbaut, mit dem der Zuhörer noch einmal in die Irre geführt wird. KV 45a wiederum baut auf alldem auf und kehrt raffiniert das erwartete Kehraus-Prinzip um – nun mit leisem Beginn und anschließendem Einfallen aller Stimmen im *Forte*. Dieses dynamische *call and response* mit ungewohntem Beginn und ständig wechselnder, rhythmischer wie dynamischer Bewegung erzeugt eine enorme Spannung. Thematisch tut sich in diesem Satz nicht viel, dafür dreht

der junge Komponist höchst effektiv „Locken auf einer Glatze“ (Karl Kraus), die den Zuhörer bis zuletzt in Atem halten.

Ohne die vielfältigen musikalischen Eindrücke und Einflüsse aus den Reisen in seiner Jugend und ohne die beständige Auseinandersetzung mit der Musik seiner Zeit hätte Mozart niemals eine derartige stilistische Weltläufigkeit erreichen können, wie sie sein Œuvre auszeichnet. In beiden Phänomenen liegt denn auch die Wurzel für eine im 18. Jahrhundert bei ihm erstmalig anzutreffende Verschmelzung unterschiedlicher Gattungsstile innerhalb eines Werks. Dadurch wurde er zu einem Solitär in seiner Zeit, was ihn zwar über die komponierenden Mitmenschen erhob, aber oft in einer Überforderung des Publikums mündete.

Wolfgang Amadé Mozart ist wahrscheinlich der einzige diskursive Komponist der Musikgeschichte gewesen (man könnte noch Händel dazuzählen), der den Austausch mit der Musik seiner Zeit brauchte, um etwas gänzlich Eigenes zu schaffen. In seinen Werken spiegeln sich sämtliche musikalische Errungenschaften der Zeit wider; sie werden aber nicht enzyklopädisch

oder gar eklektisch wiedergegeben, sondern vielmehr anverwandelt und als Teil von Mozarts Personalstil auf ein höheres Niveau gebracht. Ihren Ursprung hat Mozarts ungewöhnliche Schaffensweise in seiner Jugendzeit: in Wolferls neugieriger Lust am Beginnen.

Henning Bey

Les débuts de Wolferl, ou le plaisir de commencer

« Tout début est difficile », dit-on. Voilà un proverbe qui n'aurait sans doute guère été pertinent pour le jeune Mozart. Qu'on ne s'attende pas non plus à l'entendre émettre un soupir de résignation comme celui que poussa Schubert plus tard, s'exclamant : « Après Beethoven, qui peut encore espérer faire quoi que ce soit ? ». Se « frayer un chemin vers la grande symphonie » (Schubert) serait un développement douloureux comportant de nombreuses œuvres intermédiaires, des fragments et des projets abandonnés ? En aucune façon !

Non, le jeune Mozart est plutôt comparable à un crocodile jamais rassasié, avide de musique et de culture, comme l'a fait Nikolaus Harnoncourt : « Il faut imaginer les choses ainsi : dans une famille bourgeoise normale naît un crocodile. Léopold, le père, lui-même musicien réputé, remarque immédiatement ce qui se passe, arrête de composer et se consacre entièrement à l'éducation de son enfant. Le garçon, qui n'est jamais allé à l'école, avait la plus haute éducation, tout venait de son père ».

Le père : Léopold Mozart. Musicien, compositeur, homme de lettres. Organiste et violoniste distingué dès sa jeunesse. Plus tard, bachelier diplômé en philosophie à l'Université de Salzbourg, depuis 1743, membre de la chapelle de cour du prince-archevêque et à partir de 1763, son vice-maître de chapelle. Dans les années 1740 et 1750, Léopold était un compositeur très productif et fut très vite considéré comme un représentant de la symphonie moderne. En outre, lecteur enthousiaste et adepte des sciences de la nature, il était un admirateur du philosophe des Lumières Johann Christoph Gottsched, entretenait une correspondance avec Christian Fürchtegott Gellert et était un ami de Christoph Martin Wieland. En 1756, l'année de naissance de Wolfgang, il publia un ouvrage savant, *Versuch einer gründlichen Violinschule* (« Méthode raisonnée pour apprendre à jouer du violon », d'après le titre de l'édition française de 1770), qui connut trois éditions jusqu'à sa mort, en 1787, et fut diffusé dans toute l'Europe grâce à plusieurs traduc-

tions. Le père de Wolfgang était tout sauf un compositeur et musicien médiocres. Précepteur privé, il a donné à son fils une vaste culture et l'a formé au métier de compositeur à l'aide de menuets (la première composition de l'enfant fut le Menuet K. 1). Pour le compositeur débutant, cette danse devint le noyau de son style, et ce n'est pas un hasard si, au cours de ses dernières années, après avoir été nommé *k.k. Kammermusikus* (« musicien de chambre impérial et royal ») fin 1787 à Vienne, il put remplir en vieux routier les devoirs de sa charge consistant à écrire des danses pour les bals impériaux à la Redoute. En font partie les Cinq Contredanses K. 609, composées vers 1787, dont la dernière a été écrite peu avant sa mort, en 1791. Elles font le lien avec ses débuts d'enfant-prodige salzbourgeois, tout en exprimant l'essence du style de sa maturité (particulièrement perceptible dans la première contredanse, qui cite d'emblée l'air « *Non più andrai* » des *Noces de Figaro*).

Chez le jeune Mozart comme chez l'adulte, on constate donc un plaisir constant de commencer. La page blanche se présente sans doute à lui comme un défi, mais elle ne l'emplit pas d'une *horror vacui*. Ce qui ne veut pas dire que Mozart – comme aimera à le raconter la légende romancée – ait simplement jeté sur le papier

toutes ses compositions « comme dictées par le ciel ». Dans le texte de dédicace de ses Quatuors dédiés à Haydn, les six Quatuors K. 387, 421, 428, 458, 464 et 465, écrits en réaction aux quatuors novateurs de l'opus 33 de Joseph Haydn, il parle même du « fruit d'un travail long et laborieux » (« *frutta di una lunga e laboriosa fatica* »). Bien sûr, Mozart adulte notait des esquisses de certains passages musicaux sur des feuilles à part (qui, pour la plupart, n'ont malheureusement pas été conservées), et il lui est souvent arrivé de concevoir des idées musicales puis de les rejeter. On connaît également un grand nombre d'œuvres de lui qui sont restées inachevées, mais il ne faut pas les considérer comme le résultat d'une capitulation devant la tâche à accomplir, mais comme des idées mises de côté et auxquelles il aurait toujours pu revenir. Pour Mozart, chaque commencement était associé à un grand plaisir pris à la nouveauté, à créer du nouveau, et représentait un défi bienvenu pour son intelligence ludique. À considérer sa biographie dans son ensemble, on constate que le jeune Mozart contient déjà en germe le Mozart adulte.

Venons-en au premier grand voyage du petit Wolferl et à ses débuts comme compositeur de symphonies : un voyage en Europe occidentale qui part de Salzbourg le 9 juin 1763 et conduit la famille pendant trois ans et demi à travers l'Allemagne, la Belgique, la France et les Pays-Bas, avec de longs séjours à Paris et à Londres. À Paris, début 1764, le musicien de huit ans compose ses premières Sonates pour violon et piano (K. 6 et 7), et à Londres, au milieu de cette même année, il reçoit de son père son premier cahier de musique personnel. Dans celui-ci, qu'on appellera plus tard « cahier d'esquisses de Londres », le garçon, libre de tout contrôle paternel, put noter ses propres essais de composition. D'ordinaire, ses autographes musicaux étaient toujours relus par son père et ils contiennent presque tous des modifications ou des ajouts de la main de Léopold.

La première Symphonie de Mozart, K. 16, est une œuvre exceptionnelle à tous égards. D'après les souvenirs de sa sœur Nannerl, leur père était alité, et les enfants, par respect pour le malade, n'avaient pas le droit de jouer du piano. Dans cette situation sans surveillance, le petit Wolfgang se mit à composer une symphonie – un saut immense le faisant passer d'une sonate pour violon et piano à une œuvre pour orchestre ! Les difficultés qu'eut le garçon avec

l'encre et une plume mal taillée, dont l'autographe porte les traces bien visibles, montrent que le père n'était pas présent à l'arrière-plan. Le début de la symphonie est d'emblée inhabituel, même si Mozart a repris aux symphonies des compositeurs londoniens Karl Friedrich Abel et Johann Christian Bach (qu'il connaissait tous deux personnellement) l'idée d'une ouverture antithétique (*forte-piano*) pour exposer la première idée principale du mouvement initial. Il est vrai que Wolfgang écrit un début *forte* fermé sur lui-même et que l'on peut lire dans les deux sens, en partant du début comme de la fin : un palindrome, typique de ce jeune artiste du langage qui se plaira plus tard à écrire des poèmes pour rire ou à signer ses lettres avec *gnagfloW trazoM*. La mélodie liminaire de cette symphonie n'est d'ailleurs pas sans rappeler un peu le canon grotesque « *O du eselhafter Martin* » (« ô Martin, âne bête »). Ce début court et *forte* est suivi d'un appendice incomparablement plus long et *piano*, puis d'une transition dramatique comprenant une ligne de basse progressant par une série de croches répétées, typique des symphonies modernes de l'époque. Une deuxième idée principale, en rythme pointé, à laquelle se rattachent des séries de traits et des syncopes, conduit à l'épilogue de l'exposition. Que fait ensuite le jeune compositeur dans le

développement et la récapitulation ? Il n'élabore que le palindrome et sa continuation (c'est-à-dire la première moitié de l'exposition) avant d'écrire une récapitulation abrégée qui commence par la deuxième idée principale (c'est-à-dire par le matériau qui n'a pas été élaboré dans le développement). La forme se développe donc à partir du contenu ! Le garçon aurait dit à sa sœur en composant : « Rappelle-moi qu'il me faut donner quelque chose à faire au cor ». Et en effet, dans le deuxième mouvement de la symphonie, le cor se voit confier une intervention à découvert : au milieu de surfaces sonores harmoniques et de l'atmosphère tendue d'une scène d'opéra en trois parties dans une tonalité mineure (avec un motif de basse battant sombrement et des trémolos en triolets aux cordes), les cors énoncent un thème propre en majeur. Pour le troisième mouvement de sa première symphonie, Mozart écrit un joyeux rondo comportant deux interludes et un refrain que l'on entend trois fois.

Le jeune Wolferl a ainsi trouvé une première forme d'écriture symphonique. Si l'on considère à présent, sur l'arrière-plan de la Symphonie K. 16, les deux symphonies londoniennes suivantes, K. 19 et K. 19a, ainsi que les symphonies écrites à La Haye, K. 22 en 1765 et K. 45a en 1766,

on peut étudier le développement étonnant d'un compositeur en herbe qui trace sa voie avec une assurance presque somnambulique entre les influences subies et l'affirmation de son indépendance, tout en maîtrisant son métier de manière toujours plus souveraine ainsi que la mise en œuvre de ses idées musicales personnelles. La Symphonie K. 19 suit le même déroulement formel que la Symphonie K. 16, mais Mozart s'abstient de répéter l'exposition et laisse la musique se poursuivre sans interruption. Toutefois, pour marquer le début du développement de manière clairement perceptible, l'orchestre fait à l'unisson un saut vers un *la* dièse étranger à l'harmonie. Comme dans la première symphonie, la première partie de l'exposition est ensuite élaborée, de sorte que, logiquement, la récapitulation commence par la deuxième idée principale. Dans le premier mouvement de la Symphonie K. 19a, Mozart va un peu plus loin encore et développe, après l'avoir présentée, la première idée principale dans un canon. Il joue en outre avec le début antithétique, renversant le contraste *forte-piano* de la première idée principale en un *piano-forte* dans la deuxième idée principale. Étant donné que le développement suit entièrement le déroulement de l'exposition, Mozart, pour la première fois, n'écrit pas ici de récapitulation

abrégée. Dans le premier mouvement de la quatrième Symphonie, K. 22, le jeune compositeur abandonne l'écriture statique d'un début antithétique au profit d'une idée principale comportant un plus grand flux mélodique et une dynamique beaucoup plus animée : *forte-piano-forte-piano*. Ce premier mouvement est travaillé de manière plus dense que les autres, il est fermé sur lui-même au point de vue des motifs, avec un matériau thématique volontairement restreint. Ce n'est qu'un an plus tard, en 1766, que Mozart développa ce principe d'une approche économique du matériau musical avec la Symphonie K. 45a, dite « Alte Lambacher », également composée à La Haye et qu'il a probablement révisée à Salzbourg en 1766-1767. Dans son mouvement liminaire, la première idée thématique principale lance et guide l'ensemble du mouvement. Le thème, en valeurs pointées, est d'abord introduit aux basses (*forte*), puis répété aux premiers violons (*piano*), pour ensuite, sous une forme élaborée, servir de transition vers la deuxième idée principale : un motif dansant aux violons, sous lequel s'ébattent deux autres niveaux musicaux (des syncopes aux altos et un motif en accord parfait descendant aux basses). Comme l'exposition, le développement commence par la première idée principale, mais soudain, le cours musical bascule dans une

descente chromatique (*do-si-si bémol-la*), à la manière d'une scène funèbre d'opéra chargée de tension. Puis la première idée principale réapparaît comme un guide spirituel, elle passe des violons aux altos et aux basses et conduit ainsi à la récapitulation, qui commence par la seconde idée principale. Ici pour la première fois, le jeune Mozart présente un concept dramaturgique pour le déroulement formel traditionnel d'un mouvement de symphonie.

La même évolution d'œuvre en œuvre se retrouve quand on considère les mouvements médians lents de ces compositions. Dans les Symphonies K. 19 et K. 19a règne une tonalité chantante de sérénade, avec des notes tenues aux cors accompagnant la mélodie aux violons. Alors que la Symphonie K. 19 développe encore des surfaces sonores plutôt que des thèmes marquants (comme c'était aussi le cas dans la Symphonie K. 16), la Symphonie K. 19a contient deux thèmes clairement identifiables, développés dans des harmonies différentes, qui conduisent à une véritable récapitulation en passant par un nouveau motif. La Symphonie K. 22 va plus loin encore : une complainte en *sol* mineur (tonalité qui prendra plus tard une grande importance pour Mozart) présente une imbrication étroite et successive des deux voix des

violons – un peu comme dans la Symphonie en sol mineur, K. 550, de 1788. Le matériau est ici encore plus réduit (la deuxième idée principale n'est autre que la première idée principale jouée en *si* bémol majeur) et, pour la première fois, le jeune Mozart compose un mouvement de sonate en deux parties sans développement. Ce développement « manquant » est fourni par le mouvement central de la Symphonie K. 45a, un mélange de mouvement de sonate et de mouvement à variations, avec une mélodie aux premiers violons accompagnée par les trois autres pupitres de cordes. Tandis que la fin de l'exposition produit un effet sonore étrange, avec les altos et les violoncelles d'une part et les cuivres de l'autre jouant à l'octave, le développement produit un nouveau motif de transition qui élargit de façon surprenante la deuxième idée principale dans la récapitulation. Des astuces raffinées que l'on ne trouvait pas dans les symphonies antérieures de Mozart. Un mot encore sur les derniers mouvements : même s'ils sont tous écrits dans la forme du rondo, la Symphonie K. 19 s'éloigne à peine du modèle de la première Symphonie, K. 16, tandis que le finale de la Symphonie K. 19a est moins prévisible (on remarque en l'écoutant que le compositeur commence à jouer avec les attentes de l'auditeur). Le finale de la Symphonie

K. 22 est très intelligemment construit au point de vue dramaturgique, faisant alterner, dans son déroulement, instrumentation orchestrale complète (refrain) et instrumentation réduite (couplet) et intégrant, avant la fin (apparentée au refrain), un élément rhétorique retardateur qui égare une fois encore l'auditeur. Quant à la Symphonie K. 45a, elle prend appui sur tout cela et renverse ingénieusement le principe attendu du finale – cette fois-ci avec un début *piano* suivi de l'intervention brusque de toutes les voix *forte*. Ce jeu de questions-réponses dynamique, avec un début inhabituel et un mouvement rythmique et dynamique changeant constamment, crée une forte tension. Sur le plan thématique, il ne se passe pas grand-chose dans ce mouvement, mais le jeune compositeur fait très efficacement « des frisstis sur un crâne chauve » (Karl Kraus) qui tiennent l'auditeur en haleine jusqu'au bout.

Sans les impressions et influences musicales multiples recueillies lors de ses voyages de jeunesse et sans la confrontation constante avec la musique de son temps, Mozart n'aurait jamais pu atteindre l'aisance stylistique cosmopolite qui caractérise son œuvre. Ces deux phénomènes sont à l'origine de la fusion dans une même

œuvre de plusieurs styles, relevant de différents genres, que l'on rencontre au XVIII^e siècle chez lui pour la première fois. Cela a fait de Mozart un solitaire en son temps, l'a élevé au-dessus de ses collègues compositeurs, mais a souvent déconcerté son public.

Wolfgang Amadé Mozart fut probablement le seul compositeur dialogique de l'histoire de la musique (on pourrait ajouter Händel) qui avait besoin d'un échange avec les œuvres musicales de son époque pour créer quelque chose d'entièrement personnel. Ses œuvres reflètent toutes les conquêtes musicales de son temps, sans qu'elles y soient reproduites de manière encyclopédique ni même éclectique : Mozart se les approprie plutôt et les porte à un niveau supérieur comme des éléments de son style personnel. Son style créatif exceptionnel trouve ainsi son origine dans sa jeunesse : dans la curiosité de Wolferl et le plaisir qu'il prenait à commencer.

Henning Bey

Traduit par Laurent Cantagrel

Vienne le 10 d'avril
1784.

[illegible]

gave him
Mozart

Lettre de Wolfgang Amadeus Mozart à son père, 10 avril 1784, manuscrit autographe
Letter from Wolfgang Amadeus Mozart to his father, April 10th, 1784, autograph manuscript
 Brief von Wolfgang Amadeus Mozart an seinen Vater, 10. April 1784, Autograph
 © Bibliothèque nationale de France

Wolferl's First: the Delight of Beginning

“Beginning is hard” is a common saying, which would probably have sounded rather dull for the young Mozart. A sigh of resignation, like the one later expressed by Schubert (“What is there left to do after Beethoven?”), would not have been his thing either. “Paving one’s way to the great symphonies” (Schubert) through a painful process involving many working steps, fragments and aborted projects? Absolutely not!

No, the young Mozart is more like an insatiable crocodile, devouring music and knowledge, an image Nikolaus Harnoncourt once used: “Imagine this: in a normal bourgeois family a crocodile is born. The father Leopold, himself a respected musician, immediately realizes what’s going on, stops composing and devotes all his time to the education of his child. The boy who never went to school had the highest education, it all came from his father.”

Especially this father: Leopold Mozart. Musician, composer, *homme de lettres*. At a

young age he was already a distinguished organist and violinist. He later graduated with a Bachelor’s degree in Philosophy from the University of Salzburg, became a member of the prince-archbishop’s court chapel in 1743 and was appointed vice-Kapellmeister in 1763. A prolific composer in the 1740s and 50s, Leopold was an early champion of the modern symphony. On top of this he was a passionate reader and scientist as well as an admirer of the Enlightenment philosopher Johann Christoph Gottsched. He also exchanged letters with Christian Fürchtegott Gellert and was friends with Christoph Martin Wieland. In 1756, Wolfgang’s year of birth, he published his *Treatise on the Fundamental Principles of Violin Playing* (which was reprinted three times before his death in 1787 and was widely distributed in translation throughout Europe). Wolfgang’s father was anything but an average composer and musician of his time. As a private teacher he gave his son a broad education and developed his composing skills

by means of minuets (the boy's first composition was the minuet KV 1). As a budding composer, the dance became the nucleus of Mozart's style. It is therefore not surprising that in his later adult years, having been appointed a Royal and Imperial Chamber-Musician in 1787, he competently fulfilled his obligation to write dances for the Imperial Balls in the Redoute. These include the five Kontretänze KV 609 composed around 1787, the last of which was written shortly before Mozart's death in 1791. They encompass the beginning of his career as a Salzburg prodigy and at the same time articulate the essence of his mature style (particularly noticeable in the first contredanse, with its initial quote of "Non più andrai" from *Le Nozze di Figaro*).

A delight in beginning is a constant for Mozart as a child and as an adult. He perceives an empty sheet of music as a challenge, but "horror vacui" (fear of the void) affects him in no way. This however, does not mean that Mozart - as the romanticized legend would have us believe - simply jotted down all his compositions on paper "as if dictated from heaven". The dedicatory preface to his six "Haydn" quartets, dedicated to Joseph Haydn, KV 387, 421, 428, 458, 464 and 465, a

response to his mentor's newly published Opus 33, refers to a "*Frutta di una lunga e laboriosa fatica*" (the fruit of a long and laborious work). The adult Mozart evidently sketched out individual musical sections on additional pages (unfortunately mostly lost) as he frequently drafted and then discarded his music. He also handed down a large number of fragmentary works which should not be seen as abandoned tasks but rather as ideas for future reference. Every beginning fed Mozart's great appetite for novelty, with creative activity presenting a welcome challenge to his playful intellect. Looking through his biography, one can already detect the core of the adult Mozart in his younger self.

Let us take a look at little Wolferl's first big journey and with it his beginnings as a writer of symphonies. On June 9, 1763 the family departed from Salzburg to embark on a three-and-a-half year tour of Western Europe through Germany, Belgium, France and Holland, with extended stays in Paris and London. In Paris at the beginning of 1764, the eight-year-old composed his first sonatas for piano and violin (KV 6 & 7), and received his

first personal music notebook from Leopold in London in mid-1764. In what was later called the “London Sketchbook”, the boy was allowed to write his own composition attempts free of paternal supervision. His other autographs were always reviewed by his father and in almost every one of them one finds corrections or additions in Leopold’s hand.

Mozart’s first symphony KV 16 is an exceptional work in every respect. According to his sister Nannerl, their father was ill in bed, and because of this the children were not to touch the piano. Unsupervised, little Wolfgang set to work composing a symphony – an immense leap from sonatas for piano and violin to a work for orchestra! The autograph shows the difficulties that the boy encountered writing with ink and a badly cut quill, proof that he received no parental assistance. The symphony is unusual from the outset; Although the antithetic opening (*forte* – *piano*) of the first movement was adopted from the symphonies of London composers Karl Friedrich Abel and Johann Christian Bach (both of whom Mozart knew personally), Wolfgang writes a self-contained *forte* beginning, which can be read backwards and forwards: a palindrome, foreshadowing the young language-artist who would later write jocular poems and sign

letters as *gnawfloW TrazoM*. The initial melody is also somewhat reminiscent of the frivolous canon “O du eselhafter Martin” (O you foolish Martin). This short, noisy beginning gives way to an exceptionally long and quiet episode, followed by a dramatic transition featuring a drum bass (repetitive quavers in the bass line) typical of the modern symphonic period. A second main theme in dotted values is followed by runs and syncopations leading to the epilogue of the exposition. And what will the young composer do for the development and recapitulation? He just reuses the palindrome and its development (i.e. the first half of the exposition) followed by a shortened reprise beginning with the second main theme (the material that was not processed in the development). In this way, the form emerges from the content! “Remind me to give something to the French horn”, the boy supposedly said to his sister while composing, and indeed the horn is given a prominent role in the second movement of the symphony: amidst harmonious soundscapes and the tense atmosphere of a three-part opera scene in minor (with a darkly throbbing bass motif and tremulating triplets of the strings), the horns introduce their own theme in the major. Mozart writes the third movement of his first symphony as

a cheerful rondo with two interludes and a thrice-repeated refrain.

Thus young Wolferl found a first method for writing symphonies himself. When one considers the next two London symphonies KV 19 and KV 19a, as well as The Hague Symphony KV 22 of 1765 and KV 45a of 1766, against the background of KV 16, one can observe an astonishing development in the budding composer. With the sure-footedness of a sleep-walker he treads a path between influence and autonomy, while showing increasing command of his craft and the associated realization of musical ideas. Symphony KV 19 follows the same pattern as KV 16, but here Mozart eliminates the repetition of the exposition, letting the music flow without interruption. However, in order to mark the beginning of the development section, the orchestra jumps in unison to the harmonically remote key of A sharp. As in the first symphony, the exposition appears at the end of the first part, hence the recapitulation begins logically with the second main theme. In the first movement of KV 19a, Mozart goes one step further and develops the first main theme in a canon form. He also plays with the antithetical beginning: the *forte-piano*

contrast of the first main theme is turned around in the second one, becoming *piano-forte*. Since the development is completely in line with the exposition, Mozart skips the shortened reprise for the first time. In the first movement of the fourth symphony KV 22, the young composer abandons the previous rigidity of an antithetical opening and writes a main theme with a greater melodic flow as well as much more dynamic variation: *forte-piano-forte-piano*. This introductive movement is more densely crafted than the others, with its self-contained and consciously reduced motivic material. Mozart develops this compositional Credo of economy a year later in 1766 in his Symphony KV 45a (the so-called “Alten Lambacher”, composed in The Hague and presumably revised in Salzburg in 1766/67). In the first movement, the initial main theme establishes and steers the entire structural development. The theme in dotted rhythm is introduced in the bassline (*forte*) and then repeated in the first violins (*piano*). It acts as a transition to the second theme, a dancing motif in the violins, under which two further musical layers spar with one another (syncopations in the violas and descending chordal motive in the basses). As in the exposition, the development starts with the first main theme but

the musical flow is overturned abruptly like a tense operatic *ombra scene* with a descending chromatic line (c-b-b flat-a). The initial main theme then reappears like a spiritual guide, wandering through the violins, violas and basses, and leading the listener back into the recapitulation, which begins with the second main theme. For the first time, the young Mozart introduces a dramaturgical concept into the traditional form of a symphony movement.

The same developmental trends occur from one work to the next and are found in the slow middle movements of individual symphonies. KV 19 and 19a possess a vocal serenade character, from held notes in the horns to the melody in the violins. While KV 19 develops ethereal lines rather than incisive themes (such as KV 16), KV 19a contains two clearly identifiable ideas that are performed in different keys and which lead to a new motive in a strict recapitulation. KV 22 goes one step further: a lament in G minor (a meaningful key in Mozart's later works) presents two narrow and increasingly interlocking violin lines – similar to the G minor Symphony KV 550 of 1788. The musical material is further reduced here (the second main theme resembles the first main theme, only in B flat major), and for the

first time the young Mozart writes a two-part sonata movement without a development. The “missing” development goes straight into the middle movement of KV 45a, a mixture of sonata and variation forms, with the melody in the first violins and accompaniment played by the remaining strings. While the end of the exposition magically conjures up an unusual sound effect between viola/cello and horns playing at the octave, the development brings forth a new transitional motive, surprisingly expanding the second main theme in the recapitulation. Such refined tricks do not occur in Mozart's previous symphonies. Let us briefly turn to the closing movements: although all are written in rondo form, with KV 19 closely adhering to the model of KV 16, the end of KV 19a by contrast is less predictable (the composer noticeably starts to play with the expectation of the listener). In KV 22 the finale is constructed in a dramaturgically clever way, alternating between full refrains and reduced instrumental interludes. It incorporates a rhetorically suspenseful moment of delay before the end (related to the refrain), disorienting the listener yet again. On the other hand, KV 45a builds up on all this, subtly reversing the expected finale principle – now with a soft start and subsequent joining in of all

voices in *forte*. This dynamic call and response with an unfamiliar beginning and constantly changing rhythmic as well as dynamic flow creates enormous tension. There is not much thematic development in this movement, but the young composer masterfully weaves “curls on a bald head” (Karl Kraus), keeping the listeners on their toes until the end.

Without the various musical impressions and influences from the travels of his youth and regular confrontation with the music of his time, Mozart would never have been able to achieve the stylistic sophistication which defines his work. Both factors contribute to this fusion of different musical genres, appearing for the first time in an 18th-century composition. Because of this, Mozart somehow became an exception in his time, as he rose above his fellow composers, yet was often perceived as too demanding by his audience.

Wolfgang Amadé Mozart is probably the only discursive composer in music history (with the possible exception of Handel) who needed an interaction with the music of his time to create something completely unique.

His works reflect all the musical achievements of his era. These were not reproduced in an encyclopaedic or even eclectic way, but were rather adapted and brought to a higher level as part of his own personal style. In his youth, however, the source of Mozart’s unusual creativity resides in Wolferl’s inquisitive delight of beginning.

Henning Bey

Translation: Emmanuelle Ayrton



Also available - Également disponible



apartemusic.com