



MOZART | BEETHOVEN

# QUINTETS FOR PIANO AND WINDS

ENSEMBLE DIALOGHI

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

### QUINTET FOR PIANO AND WINDS K 452

E-flat major / *Mi bémol Majeur* / Es-Dur

- |   |                             |       |
|---|-----------------------------|-------|
| 1 | I. Largo - Allegro moderato | 10'22 |
| 2 | II. Larghetto               | 8'20  |
| 3 | III. Rondo. Allegretto      | 5'56  |

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770-1827)

### QUINTET FOR PIANO AND WINDS OP.16

E-flat major / *Mi bémol Majeur* / Es-Dur

- |   |                                   |       |
|---|-----------------------------------|-------|
| 4 | I. Grave. Allegro ma non troppo   | 13'32 |
| 5 | II. Andante cantabile             | 6'47  |
| 6 | III. Rondo. Allegro ma non troppo | 6'06  |

### ENSEMBLE DIALOGHI

Cristina Esclapez, *fortepiano Paul Poletti (Barcelona, 2009),  
after Anton Walter und Sohn (Vienna, c. 1800)*

Josep Domènech, *oboe Pau Orriols (Vilanova i la Geltrú, 2015),  
after Grundmann (Dresden, c. 1795)*

Lorenzo Coppola, *clarinet in B-Flat Agnès Guérout (Paris, 2010),  
after Theodor Lotz (Vienna, c. 1780)*

Pierre-Antoine Tremblay, *horn Richard Seraphinoff (Bloomington, 2012),  
after Anton Kerner (Vienna, 1760)*

Javier Zafra, *bassoon Wilhelm Triebert (Paris, c. 1805)*

## “Ni tout à fait le même, ni tout à fait un autre ?”<sup>1</sup>

C'est le plus souvent ainsi que l'on considère chacun des *Quintettes pour piano, hautbois, clarinette, basson et cor* de Mozart et Beethoven. Classiquement juxtaposés, on les compare en général au détriment de celui du cadet, considéré comme une “œuvre de jeunesse” (Beethoven a 26 ans au moment de la composition en 1796) tandis que celui de Mozart serait une “œuvre de maturité”, au sujet de laquelle il a exprimé lui-même sa totale satisfaction – “*Je le tiens pour ce que j'ai écrit de meilleur*”<sup>2</sup>, note-t-il à l'intention de son père en 1784 –, il a alors 28 ans ! Même si l'évolution de leur carrière ne peut être comparable sur le plan chronologique, la mise en regard des deux œuvres invite les contempteurs à relativiser leur jugement au profit de l'intelligence de leur identité. Certains exégètes ont d'ailleurs fait remarquer que Beethoven pourrait ne pas avoir connu le *Quintette* de Mozart qui n'était pas édité au moment où il mettait le sien sur le métier. Argument qui a, semble-t-il, contribué à repenser les liens entre les deux œuvres même s'il n'est pas vraiment plausible, d'une part parce que l'autographe de Mozart<sup>3</sup> appartenait alors à un ami de Beethoven, Nikolaus Zmeskill, d'autre part parce que les instrumentistes, eux-mêmes, entretenaient activement la mémoire de telles pièces. Ainsi, Beethoven a eu, très logiquement, l'occasion d'être en contact avec l'œuvre de Mozart. Il est par exemple plus que vraisemblable qu'un hautboïste comme Friedrich Ramm lui ait fait connaître ce trésor : grand ami de Mozart et dédicataire de son *Quatuor KV 470*, on sait qu'il interpréta le *Quintette* de Beethoven à ses côtés.

Nonobstant, les parentés sont concrètes, comme si Beethoven n'avait pas caché son jeu en le plaçant sous la bannière de celui de Mozart au niveau tonal – premiers et troisièmes mouvements en *mi* bémol majeur, mouvements centraux en *si* bémol – et formel – introduction lente et forme sonate pour les premiers mouvements, rondo-sonate pour les finals. Mais les références les plus flagrantes sont thématiques. Ainsi l'Allegro du premier mouvement de Beethoven s'ouvre sur le merveilleux thème chanté par la comtesse à la fin des *Noces de Figaro* de Mozart lorsqu'elle pardonne au comte son infidélité : l'intervalle de sixte ascendante dont le lyrisme est amplifié par l'ouverture sur l'octave. Tout joyeux dans le tempo alerte de ce mouvement au petit côté “folle journée”, il n'en porte pas moins intrinsèquement cette connotation de paix et de tolérance par ce renvoi sémantique implicite. Le deuxième mouvement se place sous le signe de Zerline et de son air “Batti, batti, o bel Masetto” de *Don Giovanni*, alors sur toutes les lèvres du Saint-Empire à l'époque. Sa simplicité mélodique convient parfaitement à Beethoven qui le complexifie en variations de toutes sortes – technique fondamentale d'un bout à l'autre de son parcours de compositeur. Le thème de Rondo du final est l'exacte citation de celui du Rondo du *Concerto en mi bémol majeur n°22*, composé par Mozart en 1785, aux couleurs de chasse prestes et joyeuses. Dans l'œuvre de Beethoven, il sonne en écho de l'introduction du premier mouvement fondé sur le même arpège ascendant en *mi* bémol.

Cette intertextualité a la faculté de mettre en éveil la perception par la création de liens à travers les mouvements et les œuvres. Mozart en est de plus en plus friand au fil des années 1780. Ainsi le thème de son propre Rondo a déjà été donné par le cor au tout début du développement du deuxième mouvement et n'est pas sans rappeler celui du premier mouvement de la *Sérénade en mi bémol* de 1781. Si le principe en est à ses débuts, Mozart ne cesse d'en développer la technique. Sous couvert de la fluidité des lignes qui semblent si naturelles et chantantes, elle passe presque inaperçue, bien qu'opérant sur la mémoire même à l'insu de l'auditeur, car elle est surtout révélée par l'analyse des partitions. Elle coûte pourtant beaucoup à Mozart qui interrompt la composition des *Quatuors Prussiens* quelques années plus tard dans lesquels il avait investi ce type de “*travail pénible*” – écrit-il. Elle culmine avec le *Requiem*, venant à bout de ses dernières forces compositionnelles, tant l'élaboration de l'intertextualité y est complexe et prouve la complétude et l'entière authenticité mozartienne – car aucun de ses contemporains ou émules n'est à même d'élaborer un tel réseau dont seul un Beethoven est en mesure de faire son miel à quelque temps de là. Parmi les “bons entendeurs”, il en est un qui ne peut manquer de se sentir salué : le/la corniste qui reconnaît dans la pirouette que Beethoven lui donne à jouer en fin de premier mouvement (mais aussi dans le deuxième mouvement de sa *Deuxième Symphonie* et les premiers mouvements de son *Sextuor pour cordes et deux cors* ou de son *Octuor à vent*), celle que Mozart lui avait déjà réservée au même endroit de son propre *Quintette* – et qu'il reprend plus tard dans le Rondo “*Per pietà, ben mio, perdona*” de *Così fan tutte*...

1 Verlaine, *Mon rêve familial* (au féminin).

2 Mozart, “Lettre à son père”, 10 avril 1784.

3 Aujourd'hui conservé à la Bibliothèque nationale de France.

## “C'est de l'identité que naît la différence”<sup>4</sup>

Totalement pionnier dans son écriture pour instruments à vent cultivée en particulier pour les jeunes phalanges d'Harmoniemusik avec ses *Sérénades en ut mineur, mi bémol majeur* et la *Gran Partita* (1781-84), Mozart récapitule également dans son *Quintette* toutes les potentialités expressives du style concertant et de chacun des instruments qu'il magnifie par la suite au sein des concertos pour piano des années 1785-86 et 1791 pour le dernier. C'est-à-dire que, paradoxalement, le pianoforte (Mozart a d'ailleurs écrit *clavicembalo* sur son autographe) n'y règne pas en soliste mais participe totalement au partage musical dans l'esprit de ce qu'on appelle alors en France la “*conversation à plusieurs*” où on se plaît à imaginer “*des amants heureux qui bavardent sur des gazons fleuris*” comme l'explique le compositeur amateur Lacépède. Mais les aspects discursifs dus au foisonnement des éléments thématiques, à la notion de variation (comme une reprise commentée d'une même idée), au caractère prosodique de l'imitation d'une conversation à interpréter par conséquent dans un tempo prosodique (à ce titre Mozart a consigné son mouvement central sur l'autographe comme *Andante* et pas *Larghetto* comme retenu par l'édition critique qui incite à jouer beaucoup trop lentement) sont compensés par la forte structure due aux motifs récurrents et à la dramaturgie formelle. Le partage chambriste anime donc toute l'œuvre de manière totalement équitable en respectant les spécificités instrumentales dans une expression de fraternité. La notion d'égalité culmine avant la coda du final avec le *fugato* dont chacun reprend à son tour le sujet en ouvrant l'espace sonore jusqu'à des intervalles de douzième pour le hautbois, la clarinette et le cor en totale liberté. Les dernières mesures s'en trouvent toutes joyeuses et légères, staccato et cursives, annonçant le *Quintette* des trois Dames, Papageno et Tamino de *La Flûte enchantée*. Les doutes et les remises en questions ont entre-temps été surmontés collectivement dans le développement du mouvement central dont le basculement harmonique n'était pourtant pas sans annoncer les insondables profondeurs du “*profundo lacu*” du *Requiem*.

Idéal maçonnique ? Peut-être. Mozart franchit le pas de l'initiation justement en cette année 1784. Eudémonisme à tout le moins. Car ces couleurs de la parfaite entente et de la confiance mutuelle donnent à découvrir par avance celles des *Nocturnes pour chœur, clarinettes et cors de basset* composés pour l'amicale et fraternelle société reçue dans le salon Jacquin entre 1785 et 1788. Mozart en reprend l'atmosphère par la suite pour la *Sérénade de Così fan tutte* “*Secondate, aurette amiche*” au moment de pénétrer dans la nuit de tous les possibles. Dans un esprit de consensus identitaire procurant une belle plénitude, il définit ainsi l'idéal social et utopique des Lumières : partager pour être grandi et faire grandir en retour en partageant. Ainsi, quand l'alternance *chiaro-scuro* se présente, la lumière l'emporte sur les ténèbres par la vigueur de l'expression collective.

Le *Quintette* de Beethoven, quant à lui, annonce tout à la fois ses premières symphonies et ses premiers concertos pour piano. La formation chambriste est l'occasion d'expérimenter l'instrumentation. Il en contraste les couleurs, met au jour de nouveaux alliages, diffracte les registres et donne à l'œuvre des dimensions quasi orchestrales. Et, alors qu'il ferraille avec le genre du concerto pour piano avec le premier en *do* créé en 1795 mais révisé en 1800, le second en *si* bémol donné en première mouture en 1795 mais remanié en 1798 et 1801, il trouve d'emblée le juste équilibre avec le *Quintette*. Cette partie de piano, c'est la sienne, celle qu'il se réserve et qui lui permet de conduire le tout au sens technique comme au sens expressif, telles l'échappée des incertitudes du développement du premier mouvement et toutes les transitions où l'instrument se retrouve parfois seul. Dans un esprit de perpétuelle variation, qui pour Beethoven se situe bien au-delà de la règle d'éloquence quintillienne de ne jamais redire deux fois de la même manière, il rédige en toutes notes les diminutions ornementales de la partition comme une improvisation consignée. Ferdinand Ries rapporte d'ailleurs combien l'idée d'improvisation le tenaillait au point de mettre ses partenaires en porte-à-faux : “*Dans le dernier Allegro, il y a parfois un silence avant que le thème ne reprenne. Au moment de l'un de ces silences Beethoven se mit à improviser, il prit le rondo comme thème et s'amusa longtemps tout en amusant ses auditeurs. Mais pour les autres musiciens, il n'en était pas de même. Ils étaient très contrariés et M. Ramm surtout était hors de lui. C'était très drôle à voir, quand ces messieurs qui s'attendaient à chaque instant à recommencer, s'approprièrent à emboucher et se rétractaient tout doucement*”<sup>5</sup>. Le cantabile entretenu par le souffle des vents compensant la volatilité sonore du piano-forte, il déploie les identités instrumentales en particulier celle du cor. Héritier de la tradition mozartienne évoquée précédemment, c'est aussi et déjà toute sa fonction romantique que Beethoven donne à découvrir en tant qu'instrument fédérateur qui lance les appels au fil de l'œuvre, arpente tout le potentiel d'un registre aux limites repoussées et fait preuve de ses capacités au lyrisme.

4 Heinz Pagel, *L'univers quantique*.

5 Franz Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, 1838, p. 79-80.

Composés dans des périodes biographiques favorables et plutôt souriantes, les *Quintettes* de Mozart et Beethoven offrent un point commun indéniable, celui de l'expression de la joie qui l'emporte sur toutes les affaires traversées. Dans les deux cas, le public de l'époque n'a pas boudé son plaisir : "J'ai écrit... un quintette qui a reçu un accueil extraordinaire... À dire vrai, j'étais fatigué à la fin à force de jouer et ce n'est pas le moindre des bonheurs que mes auditeurs ne l'aient pas été" écrit fièrement Mozart à son père tandis que Ries rapporte au sujet de la création beethovénienne : "Toute l'assistance était ravie."

FLORENCE BADOL-BERTRAND

## Les Anciens et les Modernes

"Ma foi, ces maudits bouffons avec leur Servante Maîtresse, [...] nous en ont donné rudement dans le cul. Ainsi Rebel et Francœur [...] disent que tout est perdu [...] et que si l'on tolère plus longtemps cette canaille chantante de la foire, la musique nationale est au diable ; et que l'Académie Royale du cul-de-sac n'a qu'à fermer boutique. Il y a bien quelque chose de vrai, là-dedans. Les vieilles perruques qui viennent là depuis trente à quarante ans, tous les vendredis, au lieu de s'amuser comme ils ont fait par le passé, s'ennuient et bâillent, sans trop savoir pourquoi". Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*, 1762-1773.

En 1752, la deuxième représentation à Paris de *La Serva Padrona* de Pergolèse provoque un véritable choc. Cet *intermezzo* (composé en 1733, alors que son compositeur n'avait que 23 ans) est catapulté sur scène, en plein cœur d'un débat autour du renouvellement de l'opéra français ; *La Serva Padrona* fascine et conquiert le public parisien, transforme Pergolèse (mort 16 ans plus tôt) en icône, oblige les intellectuels à s'interroger sur la révolution en cours... Que s'était-il passé ?

Un nouveau style avait fait irruption sur scène révélant les intrigues de Serpina, une servante, aux prises avec son maître Uberto : du jamais vu ! En sus, l'affaire se déroule à Paris, énorme caisse de résonance, où toute chose s'amplifie, engendre des polémiques et oblige à choisir son camp. L'évènement ne pouvait pas passer inaperçu : le monde de la culture européenne s'enfièvre, la querelle des Bouffons ébranle la scène. Partisans et pourfendeurs se défient : en ce siècle des Lumières, de grands changements s'annoncent, dont les impacts sur la société seront fondamentaux et perdureront jusqu'à aujourd'hui.

## Une révolution musicale et sociale

"Comœdia est imitatio vitæ, speculum consuetudinis, imago veritatis". Cicéron, *De Re Republica*.

"Comme il change souvent le goût ! Comme c'est corrompu, désormais ! Tout doit être fou et comique". C. P. E. Bach, *Lettre à Jacob Decker*, 1774.

La commedia dell'arte qui se jouait depuis longtemps dans les rues, sur les places, les foires, avait conquis petit à petit la scène des théâtres, et s'était répandue grâce aux compagnies d'acteurs itinérants, souvent italiens, qui ridiculisaient des situations typiques de la vie quotidienne, en mettant en scène des personnages archétypaux – les célèbres *maschere* de la commedia dell'arte. Très répandue aussi à Vienne, cette dernière, en langue allemande, était très populaire chez les nobles, qui n'hésitaient pas à se mélanger aux bourgeois et même au bas peuple – Marie-Thérèse, l'impératrice d'Autriche, qui n'évoluait pas tout à fait avec son époque, en était d'ailleurs scandalisée ! Tout le monde voulait s'encanailler au théâtre et voir moquées et tournées en dérision leurs propres mœurs par les acteurs du Theater auf der Wieden de Emanuel Schikaneder ou du Kärntnertheater de Bernardon.

"La jeune fille cocasse, bannie du théâtre, supplia son admission dans la musique : le grand prêtre Haydn, un homme qui a l'air d'avoir été créé pour l'humour, en fut touché ; il saisit la drôle de créature et la poussa dans son temple. Depuis, on rigole avec la musique viennoise". Carl Ludwig Junker, *Zwanzig Komponisten: eine Skizze*, 1776.

Ainsi, Haydn lui-même, par sa formidable intuition et son tempérament artistique, avait senti souffler le vent du changement qui annonçait un nouveau langage. Lui, le père spirituel de Mozart, le professeur de Beethoven (imaginons la portée de son influence !), s'était formé dans sa jeunesse avec Joseph Felix von Kurz, dit Bernardon, l'acteur viennois le plus apprécié de la commedia dell'arte, improvisant au clavecin pendant que l'acteur se roulait par terre dans ses comédies qu'il jouait au sein de son Kärntnertheater à Vienne... Les ingrédients fondamentaux (et irréversibles) du nouveau style étaient réunis : bien que les romantiques l'étiquetèrent du terme de "classique", il n'avait en fait rien de classique, mais tout d'une révolution.

## Théâtre, musique, mimésis, parodie

"Monsieur Casaccia est un homme d'humour illimité ; tout le théâtre était en rugissement à l'instant où il apparut sur scène [...]. Il y a tellement de vis comica en lui, qu'on ne pense en aucun moment à son chant." Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771.

"Il commençait à entrer en passion, et à chanter tout bas. Il élevait le ton, à mesure qu'il se passionnait davantage ; vinrent ensuite, les gestes, les grimaces du visage et les contorsions du corps." Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*.

L'heureux mariage de la commedia dell'arte et de la musique avait donné naissance à une nouvelle sorte de spectacle : l'*opera buffa*, mettant en scène des gens ordinaires, leurs sentiments, leurs défauts, leur quotidien. On redescendait sur terre : moins de dieux grecs, moins d'empereurs romains, mais plutôt des servantes et des bourgeois ambitieux... Les chanteurs se transforment alors en "acteurs qui chantent" : être bon acteur en adaptant les gestes au chant, voilà la priorité absolue. Les personnages *buffi* mettent l'accent sur le mouvement et les comportements, plutôt que sur l'exploration de passions profondes, comme c'était le cas dans l'opéra baroque. Les différents caractères sont révélés par l'action, l'interaction, les contrastes. Cette parodie de la vie quotidienne a besoin d'un nouveau vocabulaire. Il faut aimer, haïr, séduire, tromper, s'énervier, punir, pleurer, rire, crier, courir, se rouler par terre, gifler, ou donner des coups de pied dans le derrière... un vaste répertoire de gestes en quête de leur équivalent en musique. Les compositeurs sortent de leur chapeau magique tout un tas d'outils flambants neufs, inconcevables quelques années plus tôt : *crescendos*, *diminuendos*, *sforzandos*, multiples *détachés* et liaisons sophistiquées, *pianissimos*, *fortissimos*, changements de tempo... Et le plus spectaculaire est l'utilisation systématique du silence pour créer l'expectative. Parfois juste un soupir, très long ou soudain ; le silence se glisse dans la phrase, nous fait douter, nous oblige à nous arrêter – maître absolu du *timing* théâtral. Les phrases sont très courtes, faites de petits éléments, de monosyllabes qui se combinent ou se fragmentent par d'innombrables nuances. La rapidité domine, les caractères se relaient à une vitesse incroyable ; on a souvent affaire à des dizaines de gestes condensés en quelques secondes. Le contraste règne comme jamais auparavant dans l'histoire de la musique. Le langage de la comédie est flexible, s'étire, se développe et arrive même à raconter et représenter le tragique, tel un clown sait comment nous faire rire et pleurer.

Les *maschere* de la commedia dell'arte ont forcé la porte du temple de la musique, elles s'y sont installées pour ne plus en sortir. Le milieu intellectuel conservateur est en révolte : "hélas, ça se dégrade !" dirait C. P. E. Bach – exactement comme de nos jours où, par exemple avec le cinéma, nous sommes confrontés à des comédies grand public ou à des films d'auteur. Il y a de la place pour les deux. Relativement indifférent à la polémique, le public de l'époque se réjouissait comme celui d'aujourd'hui... Et c'est d'abord à lui que s'adresse l'artiste.

## Et la musique instrumentale ?

"Il nous faut des exclamations, des interjections, des suspensions, des interruptions, des affirmations, des négations ; nous appelons, nous invoquons, nous crions, nous gémissons, nous pleurons, nous rions franchement." Denis Diderot, *Le Neveu de Rameau*.

L'opéra *buffa* devient ainsi le genre de spectacle le plus prisé par ces bourgeois et ces aristocrates qui se côtoient et mènent le jeu dans la société. Le théâtre et l'opéra deviennent le centre de la vie citadine. Ce public, formé par la fréquentation assidue de cet univers où cohabitent musique, poésie, danse et machinerie, aspirait à retrouver une partie de ces émotions lors des concerts de musique instrumentale. Les compositeurs en étaient conscients et farcissaient de contrastes leurs pièces instrumentales, se servant des mêmes outils que ceux de l'opéra. On trouve ainsi des thèmes et des tournures identiques dans les deux genres. La musique instrumentale, si lourdement critiquée au XVIII<sup>e</sup> siècle par les intellectuels passionnés d'opéra en raison de son incapacité présumée à exprimer quoi que ce soit, sous prétexte qu'elle n'était pas soutenue par la parole, donc restreinte à un simple "divertissement" sans prétention, a enfin trouvé son identité, sa vocation : en incorporant justement les *gestes* et les *caractères de la musique théâtrale*, elle évoque une *narration*, sans en spécifier les détails. Et précisément l'absence d'un texte, d'un "livret", d'une histoire définie, lui permet d'aller plus loin dans l'exploration de contrastes forts, inattendus, injustifiés, fous...

Plus tard, au XIX<sup>e</sup> siècle, la recherche de structures cachées dans des profondeurs inaccessibles aux mortels, nous a peu à peu privés de la spontanéité de nous réjouir et de profiter de la “surface”, de tout ce qui est à la portée de nos sens, en prise directe avec eux. Le Romantisme nous a donné accès à de nouvelles émotions, mais a voulu en même temps assujettir les styles du passé sous son joug, et effacer dans ces conditions la manière plus instinctive d’écouter (terrestre, sans doute plus humaine aussi) de nos ancêtres du XVIII<sup>e</sup> siècle.

## Les quintettes pour pianoforte et vents

“Combien de concertos, symphonies et autres pièces peut-on écouter aujourd’hui où on éprouve la majesté de la musique, par des passages nobles et pleins de dignité ; mais avant de s’en rendre compte, Hanswurst [l’Arlequin de la “commedia dell’arte” en langue allemande] saute au milieu, et avec ses plaisanteries supplie notre indulgence, d’autant plus si le sentiment antérieur était des plus sérieux.” Johann Adam Hiller, *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 1766-70.

Voilà Mozart qui, comme tout bon compositeur, voulait conquérir et convaincre un vaste public ; il s’adressait surtout aux passionnés de théâtre et d’opéra – qui ne l’était pas à cette époque, à Vienne ou n’importe où en Europe ? Son rêve était d’émouvoir par la forme musicale la plus populaire d’alors : oui, l’opéra, encore lui... Il réunissait tous les arts et fournissait au compositeur les outils expressifs pour atteindre son but : faire rire et pleurer, en passant par un large éventail de nuances ; faire rêver et émouvoir son public, emporté par l’histoire et les sentiments amplifiés grâce aux voix et aux instruments de l’orchestre.

Imaginons les discussions entre Mozart et ses amis (beaucoup d’entre eux étaient musiciens et jouaient quotidiennement dans l’orchestre du théâtre de la cour de Vienne), les commentaires du public, l’observation attentive des auditeurs, leurs exigences et attentes, l’ambition d’émouvoir d’une manière de plus en plus efficace ; ajoutons la complicité entre Mozart et ses talentueux amis instrumentistes à vent, laquelle a dû jouer un rôle primordial dans la gestation du *Quintette K. 452* : on obtient là tous les ingrédients garantissant le succès. Même Mozart, qui conçoit chef-d’œuvre après chef-d’œuvre, ne peut s’empêcher de remarquer la qualité spéciale de son quintette en affirmant : “*Je le tiens pour la meilleure œuvre que j’ai composée jusqu’à présent.*”

Quelles sont donc les qualités hors du commun de cette pièce aux yeux de Mozart lui-même ? Soumettons-la à notre imagination et à notre intuition, guidées par les informations qui sont arrivées jusqu’à nous, et essayons d’apercevoir ce que Mozart voyait dans son quintette. Entre la création de *L’Enlèvement au Sérail* en 1782 et la commande des *Noces de Figaro* en 1785, Mozart rêve de composer d’autres opéras (il nous en est parvenu de magnifiques ébauches) et ne perd pas une occasion de se préparer au grand jour en composant des œuvres instrumentales extrêmement théâtrales. Son grand quintette, écrit en 1784, représente un des sommets de cette démarche : Mozart choisit de marquer les contrastes de caractère en choisissant quatre instruments à vent dont le timbre n’est pas homogène (au contraire du quatuor à cordes) et un pianoforte (son piano adoré acheté au facteur Walter), au registre très inégal. Il finit par créer un opéra en miniature, avec des personnages, des coups de théâtre, des pleurs, des rires, des cris, des conflits et des réconciliations. Portés par la personnalité débordante de chaque instrument, ceux-ci se transforment en acteurs ; aidés par leurs sons inégaux et nuancés, ils déclament la phrase musicale et font ressortir son caractère, évoquant un texte virtuel, une possible narration.

“Comment te dire, cher virtuose, toute ma gratitude ! [...] Jamais je n’aurais pensé qu’une clarinette puisse imiter à ce degré d’illusion la voix humaine ! En vérité, ton instrument a un timbre si doux, si charmant, que toute personne ayant un cœur – et j’en ai un – n’y peut résister !” Johann Friedrich Schink, *Litterarische Fragmente*, 1785.

Outils privilégiés de cette exploration, les instruments de l’époque offrent des moyens expressifs incontournables pour dessiner les différents caractères. Chaque doigté, chaque changement de registre créent des contrastes, des couleurs, des nuances dans le discours. Une partie importante du message expressif est donc intrinsèquement liée aux instruments eux-mêmes. Les nombreuses indications qui nous sont parvenues sur le phrasé, la façon d’imiter la voix, la gestion du tempo, l’agogique, les variations de tempo, les articulations, entre autres innombrables critères qui fourmillent dans les méthodes, les essais, la correspondance de l’époque, orientent l’interprétation vers cette approche théâtrale. L’écriture de Mozart est truffée de ces effets, de ces gestes identiques à ceux que l’on retrouve dans *L’Enlèvement au Sérail*, *Les Noces de Figaro* et en général dans tous ses opéras. Des liaisons courtes, des points de *détaché*, des silences : tout concourt à fragmenter le discours, souligner la vivacité, l’alternance des personnages et le dialogue – un

dialogue vif, fait d’exclamations, de monosyllabes, de grimaces... Les mêmes thèmes, les mêmes mélodies sont utilisés sans complexe dans le théâtre comme dans la salle de concert avec une ubiquité et une flexibilité totales !

Quant au jeune Beethoven, s’il ne se sentait pas, en tant que compositeur d’opéra, de se mesurer à Mozart, il essayait néanmoins de charmer son public en exploitant sa virtuosité au piano et en composant des œuvres instrumentales aux accents provocateurs et extrêmes. Dans son *Quintette* op.16 de 1796 (inévitavelmente inspiré de celui de Mozart, de ses opéras et de ses œuvres instrumentales), l’écriture pour le pianoforte est spectaculaire : moins intégré dans l’ensemble, l’instrument est le maître – souvent en prenant la parole dans des cadences improvisées – exactement comme Beethoven voulait dominer la scène, dans le milieu aisé de la noblesse viennoise de la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

Les effets théâtraux déjà exploités par Mozart, deviennent inimaginables avec Beethoven tant ils dépassent toutes les limites. Vraisemblablement, il n’y aurait qu’une façon d’attirer l’attention : l’outrance ! Le *forte* devient *fortissimo*, les *sforzandos* se multiplient, les trilles du pianoforte atteignent des longueurs injustifiées, les éléments répétitifs règnent, tout est farci de *crescendo* suivi de *piano subito*, rien d’ailleurs ne pouvant mieux décrire une envolée bridée dans son élan...

## Des histoires possibles

Comment ne pas être tenté de souligner certains de ces gestes théâtraux, parfois dramatiques, souvent comiques, de temps en temps effleurant la vulgarité, qui peuplent ces deux partitions et devraient provoquer les émotions les plus opposées ? Nous, les musiciens de l’Ensemble Dialoghi, voudrions partager avec vous, lecteur, de la même façon que nous le faisons lors de nos concerts, quelques trésors parmi les milliers de cet incroyable répertoire : amusement, surprises et émotions garantis !

### Mozart, *Quintette K. 452*

Dans le premier mouvement, Largo - Allegro moderato (page 1), installons-nous au tout début de la pièce et écoutons comme le calme et la noblesse du pianoforte contrastent avec les monosyllabes criés par les vents. Les vents se solidarisent avec le pianoforte (0’37), ils le plaignent : le pianoforte pleure (0’52), tout de suite consolé par le cor (1’02). À la fin de la première partie (6’56) on passe rapidement de la moquerie, de la légèreté, à la conscience d’avoir été berné (7’13) ; à la réaction fâchée (7’18), suit le récitatif plaintif (à partir de 7’30). Les changements de caractère atteignent une telle rapidité qu’elle requiert toute notre attention, comme dans un bon dessin animé...

Dans le deuxième mouvement, Larghetto (page 2), on assiste à un touchant échange de sentiments entre les quatre vents (0’52). Au début de la deuxième partie (4’09), hautbois et clarinette essaient de se faire pardonner, mais ils n’obtiennent qu’un refus obstiné, deux fois de suite ; une attitude plus sensuelle de la clarinette et du basson (4’21) permet un dénouement inespéré : le cor se lance alors dans un numéro de séduction envers le hautbois (4’30)...

Dans le troisième mouvement, Rondo : Allegretto (page 3), le pianoforte commence seul et chante une chanson légère et insouciant ; on dirait un adolescent qui se moque de quelqu’un : les vents répondent, provoquent sur le même ton (0’11), mais cette fois-ci la chanson est défigurée par les accents... Le hautbois (la Comtesse ?) pleurniche (2’) : “Qu’ai-je fait pour mériter ça ?” ; cor et basson interviennent (2’11) : “Il ne vous mérite pas !” ; “Nous, les femmes, toujours maltraitées !” dit la clarinette alors que le basson rouspète (2’17). Dans la cadence à cinq, où toute l’intrigue se dénoue (3’45), voici les belles exclamations (4’12, 4’18 et 4’25) des deux *prime donne* ! “Le Comte a été prévenu !” (4’31), “Il faut qu’on se sauve !”. Mais, en ouvrant la porte (4’38), hélas, le Comte est là... On tente de s’expliquer avec un grand sourire, on montre même ses charmes (4’43) – on sait qu’il y est sensible... Sublime moment, fait d’un mélange de séduction, de sensualité et d’effet comique. Après un faux dénouement (5’06 à 5’10), comme dans le Vaudeville de *L’Enlèvement au sérail* ou dans les dernières mesures de *Don Giovanni*, on dit la morale de l’histoire (5’11), “Celui qui fait le mal sera puni” ; le cor nous accompagne hors de la scène (5’36). Et l’on claque la porte...

### Beethoven, *Quintette opus 16*

Dans le premier mouvement, Grave - Allegro ma non troppo (page 4), les sforzandos du cor qui se fâche (1'45) ("Ici, ça sent mauvais !"), provoquent les coups de fouet hystériques du pianoforte ("Allons l'attraper !") (1'49) : "Mais... soyons attentifs, ne faisons pas de bruit..." (1'52). Hystérie du pianoforte (4'38), ses sauts entre registres extrêmes inquiètent les vents : "Calmez-vous !", lui crient-ils. Trilles interminables (4'55), le doute s'installe : que fera le pianoforte ? Tournure inattendue (8'08), surprise, colère incontrôlée, gestes enragés et menaçants, quelle folie ! Hautbois et basson se plaignent d'être injustement maltraités (8'25). Cor et clarinette nous rappellent qu'il y a peut-être une solution (8'44). Hélas ! Eh bien, non ! Point de porte de sortie (9'23), des cris répondent à une réflexion fiévreuse et angoissée : nous sommes pris au piège. Les basses du pianoforte nous sifflent à l'oreille : "Peut-être qu'une solution existe, finalement... J'ai une idée... Suivez-moi !" (9'38). "Finissons-en", disent les vents au pianoforte (13'09) qui s'éternise dans son trille : "Ça suffit ! On en a marre !"

Dans le deuxième mouvement, Andante cantabile (page 5), après un thème paisible au pianoforte, le hautbois soudainement fait son entrée (0'56), il est triste, se plaint, l'action se ravive. Le basson essaie de le consoler (1'09), se rapproche du hautbois, mais recule au dernier moment (1'27) (*crescendo, piano subito*) ; il ne se sent peut-être pas à la hauteur d'assumer son propre état d'âme et fini par s'apitoyer lui aussi. La plainte de la clarinette (1'36) est telle qu'elle nous amène à des soupirs, des "hélas" repris en chœur plusieurs fois par tous les instruments (2'04) ; on abandonne le pianoforte qui tourne en rond, perdu dans ses ruminations : "Que ferai-je ?"

Au début du troisième mouvement, Rondo : Allegro ma non troppo (page 6), les vents caricaturent une fois de plus le thème du pianoforte et tout dégénère dans une prise de bec (0'21). Encore un conflit qui se répète (1'18), peut-être qu'Osmin et Blonde se menacent (comme dans *L'Enlèvement au Sérail*) ? : "Va-t-en, ou je te crève les yeux !". Échange entre amoureux (1'28) : "Tu m'aimes ?", "Oui, je t'aime, et toi ? Tu m'aimes ?", "Beaucoup !", "Beaucoup beaucoup ou juste beaucoup ?" La tension monte jusqu'à son paroxysme (à partir de 2'20), n'oublions pas qu'Osmin veut empaler Pedrillo, il veut le pendre et le brûler (2'58)... Le pianoforte aimerait donner la morale de l'histoire (5'10), mais il essuie un reproche, "Vous n'oserez tout de même pas !" Les vents font quant à eux une tentative plus conciliante : fausses larmes du pianoforte ("Pourquoi me traitez-vous ainsi ?"), qui peu à peu commence à se moquer des autres, jusqu'au trille, d'une longueur ridicule... (5'40). "Tout est bien qui finit bien", dit le cor (5'43), "N'est-ce pas ?" Tout le monde a accordé son pardon. "Quoi ? Il est pardonné ? Pas de pitié ! Il faut l'empaler !" dit Osmin en courant hors de scène (5'54), les mains tendues vers le cou de Pedrillo...

*"Qu'est-ce autre chose qu'une pièce de théâtre où chacun, sous le masque, fait son personnage [...] ? Il n'y a que du travesti, et la comédie de la vie ne se joue pas différemment."* Érasme, *Éloge de la folie*.

LORENZO COPPOLA

## ‘Neither exactly the same nor entirely different’?<sup>6</sup>

Alike yet dissimilar is how we most often view this pair of quintets (scored for piano, oboe, clarinet, bassoon, and horn) by Mozart and Beethoven. Habitually taken together by way of comparison, to the general detriment of the Opus 16, seen as a ‘youthful effort’ (Beethoven was 26 at the time of its composition in 1796), the notion regarding K. 452 makes it a ‘product of maturity’, about which the then-twenty-eight-year-old composer expressed his complete satisfaction: ‘I myself consider it to be the best thing I have written in my life’,<sup>7</sup> he declared to his father in 1784. Although the chronology of the composers’ careers is far from analogous, an examination of the two works side by side invites their detractors to balance their assessment by recognizing their similarity. Some scholars have moreover suggested that Beethoven could have been unaware of Mozart’s quintet, which remained unpublished when he was working on one of his own. A valid argument which apparently has helped to reframe the relationship between the two works, even if it is not entirely plausible: first of all, because Mozart’s autograph score<sup>8</sup> was then in the possession of Beethoven’s friend, Nikolaus Zmeskall, and secondly, because the players themselves would never have forgotten such a musical gem. It is therefore quite logical to assume that Beethoven had the opportunity to become familiar with K. 452. For instance, it is more than likely that an oboist like Friedrich Ramm would have introduced Ludwig to its many charms: a great friend of Mozart’s and the dedicatee of his Quartet K. 470, Ramm is documented as having played the Opus 16 at Beethoven’s side.

In any case, the kinship is tangible, as though Beethoven had no intention of concealing his model, on the contrary, following Mozart’s game plan down to his tonal design (E-flat major for the outer movements, B-flat major for the middle movements) and formal structure (slow introductions leading into sonata-form opening movements and rondo-sonata finales).

But the most obvious allusions are thematic. Thus, the opening *Allegro, ma non troppo* of Opus 16 evokes the magnificent phrase sung by the Countess toward the end of *The Marriage of Figaro*, as she pardons the Count for his infidelity: note the ascending interval of a sixth whose lyricism is amplified by the octave spacing. Although speeded up to a cheerful tempo in this movement (rather evocative of Figaro’s ‘mad day’), the inherent overtone of reconciliation and acceptance is not lost through this implied semantic allusion. The ensuing *Andante cantabile* mirrors the personality of Zerlina in Mozart’s *Don Giovanni*, epitomized in her aria ‘Batti, batti, o bel Masetto’, which was then the toast of the Holy Roman Empire. The melodic simplicity of the theme suits Beethoven to perfection, the better to elaborate it into variations of every type, an essential *modus operandi* throughout his composing career. The theme of the concluding Rondo is a nearly exact quotation from the finale of Mozart’s Piano Concerto No. 22 in E-flat major, K. 482 dating from 1785 and overflowing with the high spirits of a jolly hunt. In Beethoven’s hands, it also echoes the introduction to his opening movement based on the same ascending E-flat-major arpeggio.

This intertextuality is worth noting for the way it serves to connect movement to movement, and work to work. Mozart becomes increasingly fond of this practice in the 1780s. Thus, the theme of the K. 452 finale has already been heard in the horn at the start of the development section of the middle movement and it also has echoes of the first movement of the 1781 Serenade in E-flat major. Although the principle is still being fine-tuned, Mozart continues to develop its application. Disguised by the fluid melodic lines that seem so natural and singable, the method goes practically unnoticed, leaving an aural reminder when the listener is least aware of it, but it can be revealed by closer scrutiny of the scores. It does not come easily to the composer, however, who a few years later will interrupt the composition of the so-called *Prussian Quartets* for which he had undertaken this, in his own words, ‘troublesome task’ (‘diese mühsame Arbeit’). The principle of intertextuality culminates in Mozart’s Requiem, defeating his remaining powers as a composer who has set himself an impossibly complex challenge, an authentic proof of his all-encompassing originality – given that none of his contemporaries or emulators proved themselves equal to the task of devising such an intricate system – with one exception, when a few years later Beethoven will make it his favourite pastime. Among the ‘wise listeners’, at least one is sure to feel acknowledged: the horn player who recognizes – in the figuration Beethoven writes for the horn at the conclusion of the first movement (but also in the *Larghetto* of his Symphony No. 2 and in the opening movements of his Sextet for strings and two horns or his Wind Octet) – the passage that Mozart had already written for the horn in the same spot of his Quintet – and which he will later incorporate into ‘Per pietà, ben mio, perdona’ in his *Così fan tutte*.

## ‘Out of identity came difference’<sup>9</sup>

A downright pioneer in his writing for wind instruments, most notably exemplified in his Serenades of 1781-84 (C minor, E-flat major, and B-flat major, i.e., the *Gran Partita*) for the recently-popularized ensembles of *Harmoniemusik*, Mozart in his Quintet sums up all the expressive potential of each instrument and of the concertante style in general, upon which he will later expand in his piano concertos of 1785-1786 and 1791 (year of the final concerto). In other words, contrary to expectations, the fortepiano (Mozart’s autograph score specifies a *clavicembalo*) does not preside in the manner of a soloist but plays an equal part in the music-making, echoing what was then known in France as a ‘*dialogue between many*’ which brings to mind ‘*happy couples making idle chatter amid grassy lawns and flowers*’, as the amateur composer Lacépède tried to define it. But the characteristics of discourse arising from the proliferation of thematic material, from the use of variation (as a commentary on the material being stated and restated), from the prosodic nature of a conversation being imitated and which consequently must proceed at a natural speed (note that in Mozart’s autograph the tempo of the middle movement is designated *Andante* – rather than the *Larghetto* indicated in the critical edition which leads to much slower performances), all these are offset by the solid structure based on recurring motifs and formal dramaturgy. The intimate dimension of the exchange gives the entire work a perfectly balanced cast which respects the individuality of each instrument and is coupled within a unanimity of expression. The notion of equality culminates, just before the coda of the finale, in the *fugato* in which each player takes a turn at playing the subject: the oboe, clarinet, and horn each taking a leap of the twelfth with total abandon. The closing measures are all merriment and lightness, staccato and legato, anticipating the Quintet of the three Ladies, Papageno, and Tamino in *The Magic Flute*. Doubts and soul-searching have in the meantime been overcome collectively in the course of the development section of the middle movement whose harmonic trajectory already foreshadows the inscrutable depths of ‘*profundo lacu*’ of the Requiem.

A Masonic ideal? It may well be one. Mozart did take the first step toward initiation precisely in the year 1784. Or an example of eudaemonia, at the very least. For, these tonal colours of perfect understanding and mutual trust prefigure those of the *Notturmi* for voices, clarinets, and basset horns, composed for the ‘friendly society of brothers’ hosted by the Jacquin family between 1785 and 1788. Mozart later recreates the same atmosphere in *Così fan tutte* during ‘*Secondate, aurette amiche*’, when night falls and anything becomes possible. In the spirit of consensus between individuals leading to perfect fulfilment, the composer expresses a utopian social ideal of the Enlightenment: to share in order to grow, and in return to grow by sharing. Thus, when the *chiaroscuro* is present, light prevails over darkness by the force of collective expression.

Beethoven’s Quintet, on the other hand, looks forward both to his first symphonies and to his first piano concertos. The chamber scoring is his opportunity to experiment with the instrumentation. He finds contrasting colours, invents new groupings, juxtaposes distant registers, and extends the piece to nearly orchestral dimensions. And while he struggles with the piano concerto genre (No. 1 in C major, written in 1795 but revised in 1800; No. 2 in B-flat major, first performed in 1795 but revised in 1798 and 1801), he finds just the right balance with the Quintet from the outset. The piano part he intends to play himself, which gives him the reins of the ensemble in the technical sense but also in terms of expression, averting insecurity in the development section of the opening movement and each transition where the keyboard is sometimes heard by itself. In a spirit of perpetual variation, which Beethoven takes far beyond the rule of Quintilian’s rhetoric never to repeat something twice the same way, he writes out all the notes for each ornamented repeat in the score, as though recording an improvisation. Ferdinand Ries reported elsewhere how much the thought of improvising antagonized him, to the point of finding himself at odds with his partners: ‘*In the final Allegro, there is sometimes a pause before the theme resumes. During one of these pauses, Beethoven suddenly started improvising, taking the Rondo as his theme, and entertained himself and his listeners for quite some time, although the other players were not so amused... They were quite annoyed and Mr. Ramm was especially put out. It did indeed look rather comic to see these gentlemen, expecting to begin at any moment, constantly raising their instruments to their mouths, only to put them down quietly again.*’<sup>10</sup> The cantabile sustained by the winds being balanced by volatile passagework on the fortepiano, Beethoven emphasises the character of each instrument, in particular that of the horn. Continuing the Mozartian tradition alluded to earlier, the horn at the same time already begins to find its Romantic timbre which Beethoven reveals to us by casting it as a unifying instrument and herald throughout the piece, revelling in the new possibilities of its extended register, and demonstrating its lyrical side as well.

6 A paraphrase of a line from ‘Mon rêve familial’ by Paul Verlaine.

7 Wolfgang’s letter to Leopold Mozart, April 10, 1784.

8 Housed today at the Bibliothèque nationale de France.

9 Heinz Pagels, *The Cosmic Code* (1982).

10 Franz Wegeler and Ferdinand Ries, *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Coblenz, 1838, pp. 79-80.

Coinciding with biographical periods marked by success and acclaim, the quintets of Mozart and Beethoven undeniably have one point in common: the expression of pure joy that outweighs all the trials and tribulations. In both cases, the audience of the day did not hide its delight: 'I have written ... a quintet which received an extraordinary reception ... Frankly, by the end I was tired from playing and it is not the least of my joys that my listeners were not', Mozart wrote proudly to his father, while Ries reported about the Beethoven premiere: 'All in the audience were thrilled'.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

Translation: Mike Sklansky

## Old-Fashioned or Modern

'Good heavens, these accursed comedians with their Servant Turned Mistress [...] have given us a real kick in the backside.... Rebel and Francœur [...] say that everything is lost [...]; and that, if people continue to put up with this singing rabble from the circus, our native music will go to the devil, and the Royal Academy in the cul-de-sac will have to close up shop. There is some truth in that. The old wigs who have been coming there for thirty or forty years every Friday, instead of enjoying themselves the way they used to in the past, are getting bored and yawning, without knowing why.' Denis Diderot, *Rameau's Nephew*, 1762-1773.

In 1752, the Paris second performance of Pergolesi's *La Serva Padrona* (The Servant Turned Mistress) causes a veritable shock wave. This startling 'intermezzo' by the young Italian (composed in 1733, when he was but 23 years old) is catapulted onstage in the midst of a debate on the need to rejuvenate French operatic tradition; *La Serva Padrona* fascinates and captivates Parisian audiences, turning the composer (deceased some 16 years earlier) into a legend, forcing the intellectual discourse to turn to the nature of the revolution then taking place: where was it headed?

A new style had burst onto the scene: the machinations of a maidservant, Serpina, seeking to outwit her master, Uberto? – Unheard of! What's more, the affair is taking place in Paris, where every issue gains resonance, each incident is magnified, generating controversy and creating warring factions. The event could not go unnoticed: the cultural elite of Europe is astir, the War of the Comic Actors rattles the stages. Defenders and detractors are at loggerheads: the age of Enlightenment is about to witness great change, whose impact on society will be fundamental and continues to be felt to this day.

## A musical and social revolution

'Comedy is the imitation of life, the mirror of custom, the image of truth.' Cicero, *On the Commonwealth*, 51 B.C. 'How often [taste] changes in music! How corrupt is it not, right now! Everything must be foolish and comic.' C. P. E. Bach, *Letter to Jacob Decker*, 1774.

Performances of the *commedia dell'arte*, which for quite some time could be seen in the streets, in public squares, and at fairgrounds, had little by little conquered the stages of legitimate theatres, and became widespread thanks to the troupes of itinerant actors, often arrived from Italy, who aimed their comedy at typical situations of everyday life, portraying stock characters – the famous masked 'types' emblematic of the genre. Also widespread in Vienna, the German-language *commedia dell'arte* was very popular even among the members of Austrian nobility, who did not hesitate to mingle with the middle class and the commoners (to the great consternation of Empress Maria Theresa, who was perhaps a bit behind the times). One and all wanted to go to the theatre and see their own manners mocked and spoofed by the troupe of Emanuel Schikaneder's Theater auf der Wieden or Bernardon's Kärtnertheater.

'The comic maiden, once cast out of the domain of the theatre, appears to have implored music for admission; the high priest [Haydn], a man who seemed to have been created for humour, was moved. He seized the funny creature and thrust her into his temple, and ever since, we laugh with Viennese music.' Carl Ludwig Junker, *Zwanzig Komponisten: eine Skizze*, 1776.

Even Haydn, thanks to his keen intuition and artistic temperament, had felt the wind of change about to usher in a new musical language. A spiritual father to Mozart, a mentor to Beethoven (imagine the scope of his influence!), Haydn in his youth had an encounter with Joseph Felix von Kurz (stage name: Bernardon), the most acclaimed member of a *commedia dell'arte* troupe in Vienna, and had a chance to improvise at the keyboard while the famous actor demonstrated the kind of pratfalls he'd take in the comic plays he put on in his Theater am Kärtnerort... The fundamental (and unalterable) ingredients of the new style were coming together: and although the Romantic era would label it 'Classicism', in point of fact it was a revolution taking place.

## Theatre, music, mimesis, parody

'Signor Casaccia [is] a man of unlimited humour; the whole house was in a roar the instant he appeared [...]. There is so much vis comica in Casaccia, that his singing is never thought of.' Charles Burney, *The Present State of Music in France and Italy*, 1771.

'He began to get worked up and to sing very softly. As he grew even more impassioned, he raised his voice, and then there followed gestures, facial grimaces, and bodily contortions.' Denis Diderot, *Rameau's Nephew*.

The happy marriage of the *commedia dell'arte* and music had finally given birth to a new form of entertainment: the *opera buffa*, which portrays ordinary people, their feelings, foibles, and daily lives. We regain the earthly realm of scheming servants and ambitious masters, disencumbered of the Greek gods and Roman emperors... Singers transform themselves into 'actors who sing': to be a convincing actor, by matching one's body language to the vocal line, becomes absolute priority. *Buffo* characters focus on movement and attitude rather than on exploring profound passions, as in Baroque opera. Personality is revealed by action, interaction, and contrast. This imitation of everyday life needs a new vocabulary. One must convey love, hate, seduction, deceit, dismay, vengeance, tears, laughter, alarm, give chase, take pratfalls, engage in slapstick, or deliver a kick in the backside – a huge repertoire of gestures in search of its equivalent in music. Composers develop a whole new bag of tricks, invented for the occasion and unimaginable in the decades prior: crescendo, diminuendo, sforzando, varieties of staccato and legato, elaborately slurred notes, pianissimo, fortissimo, accelerando, ritardando... Not to mention the most spectacular asset: the systematic use of silence to create expectation. Sometimes no more than a breath, sometimes a sudden or longer pause, silences invade the phrasing, instigating doubt, surprise, and a whole range of dramatic effects achieved by what we now call timing. Phrasing has been telescoped and is made up of smaller elements ('monosyllables'), which combine or fracture into an infinite variety of nuances. Swift change predominates, one mood makes way for another at an incredible speed; a dozen gestures can be compressed into a few seconds. Contrast prevails, as never before in the history of music. The language of comedy is flexible, it can expand and evolve to encompass even a portrayal of something tragic, just as a clown knows how to make you laugh or cry.

Once the masked archetypes of *commedia dell'arte* enter the temple of music, they settle in to stay. The conservative intellectual circles are up in arms: 'sadly, we are in decline!' as C. P. E. Bach might say, echoing the sentiment often heard today, whether we are confronted with mainstream comedies or art films. There is room for both. In the meantime, audiences largely indifferent to the controversy are delighted, and continue to be so today... And it is first and foremost the audience which the performer must address.

## What about instrumental music?

'We must have exclamations, interjections, suspensions, interruptions, affirmations, negations – we appeal, we invoke, we cry out, we groan, we weep, we laugh openly.' Denis Diderot, *Rameau's Nephew*.

Opera buffa thus becomes the form of entertainment most sought after by the bourgeois and aristocrats who are now rubbing shoulders, and who matter most in society. Both classes love to see themselves caricatured on stage. Theatres and opera houses become the gathering places in the cultural life of a city. These audiences, nurtured by frequent exposure to the world of opera, where music, poetry, dance, and stagecraft coexist, naturally expect to find some of these same elements to be in evidence when attending a concert of instrumental or chamber music. Composers are well aware of such expectations, and their instrumental pieces abound in contrasts, utilising the same toolkit they dipped into for opera. It is therefore possible to find the same themes and turns of phrase shared across the genres. Instrumental music, which 18th-century champions of opera held in low regard because of its alleged inability to have meaning, under the pretext that it is not bolstered by the text, and thus reduced to serve as a simple 'diversion', has finally found its identity, its purpose: by incorporating precisely the same *gestures* and *temperament as the music intended for the opera house*, it suggests a *narrative*, without specifying the details. And it is this very absence of text (i.e., a libretto), of a defined story, which gives instrumental music the scope to go further in its exploration of contrast: be it histrionic, unexpected, spontaneous, or wild...

Later, in the 19th century, a pursuit of musical structures which are concealed from plain view, will gradually deprive us of the spontaneity of discovering and enjoying what is on the 'surface', what is within the reach of our senses and in direct contact with them. The Romantic movement will give us access to a whole new range of expression, but at the same time it displaces the musical language of the periods past, and makes us forget a way of listening which is more instinctive (earthbound but doubtless more human), and was habitual for our 18th-century precursors.

## The quintets for pianoforte and winds

'How can I express to you, esteemed master, all my gratitude! [...] Never have I thought that a clarinet could maintain to such a degree the illusion of sounding like the human voice! In truth, your instrument has a timbre so tender, so lovely, that no person with a heart – and I am such a one – could resist it!' Johann Friedrich Schink, *Litterarische Fragmente*, 1785.

An ideal tool for this exploration, therefore, is the use of period instruments: an essential expressive method for delineating different characters. Each fingering, each change of register creates contrasts, colours, nuances of expression. An important part of the musical message is therefore intrinsically linked to the instruments themselves. A plethora of indications which have come down to us in regard to phrasing, intonation (how to imitate the human voice), control and variation of tempo, agogic accents, articulation, and countless other criteria (in which the teaching methods, pamphlets, private letters, and other period sources abound) guides the performer toward a theatrically-informed approach. Mozart's score is filled with these effects: the same musical gestures that we find in *The Abduction from the Seraglio*, in *The Marriage of Figaro*, and, in general, in all his operatic works. Briefly slurred notes, detached notes, pauses: all contribute to fracturing the musical discourse, highlighting liveliness, the interplay between characters and even their dialogue. The 'conversation' is dynamic, made up of exclamations, monosyllables, unchecked reactions... The same themes, the same melodies are made use of unselfconsciously in the opera house and in the concert hall, everywhere at once and with total flexibility!

The young Beethoven, even if he did not deem himself equal, as an opera composer, to the genius of Mozart, could nevertheless exploit his mastery at the keyboard to captivate his audience, and the instrumental works he created are defiantly radical. In his Quintet op.16 dating from 1796 (and inevitably drawing some of its inspiration from Mozart's K.542, his other instrumental works and his operas), the keyboard writing is spectacular: far from being subordinate to the ensemble, the instrument dominates – often taking the lead in the cadential passages that sound improvised – in the same way Beethoven sought to dominate the music scene among Vienna's aristocracy, in the affluent climate of the late 18th century. Theatrical effects already exploited by Mozart, in Beethoven they become unimaginable, exceeding all boundaries! Apparently, there is only one way to attract attention: to shock! A *forte* becomes a *fortissimo*, the sforzandos multiply, keyboard trills attain unreasonable lengths, restatement prevails, everywhere a *crescendo* is followed by a *piano subito*; an yet, what could better depict a surging wave breaking at its highest point!

## Hypothetical narratives

Impossible to resist the temptation to highlight a few of these theatrical gestures, sometimes dramatic, often comical, from time to time bordering on vulgarity, which pervade these two scores and which should elicit quite opposite reactions. In these few pages, dear reader, allow us, the musicians of the Ensemble Dialoghi, to share with you, as we do with live audiences at our concerts, a few choice titbits from among hundreds of details particular to this incredible repertoire: delight, surprises, and excitement guaranteed!

### Mozart, Quintet K.452

In the first movement, *Largo - Allegro moderato* (track 1), we jump right in at the start and listen how the noble tranquillity of the keyboard part contrasts with the monosyllabic interjections from the wind instruments. The winds now cooperate with the keyboard (0'37), now they complain: the keyboard laments (0'52), immediately consoled by the horn (1'02). At the end of the first section (6'56), we quickly shift from mockery, lightness, to the realisation of having been duped (7'13)... the angry reaction (7'18), the plaintive recitative that follows (from 7'30). Changes of temperament are so swift that they require all our attention, like those of a well-edited cartoon...

In the second movement, *Larghetto* (track 2), we witness a touching exchange of tender feelings between the four winds (0'52). At the start of the second section (4'09), oboe and clarinet try to ask for forgiveness, but they only get an obstinate rebuff, twice in a row; a more sensual stance of the clarinet and bassoon (4'21) allows for an unexpected outcome: the horn then launches into a seduction of the oboe (4'30)...

In the third movement, *Rondo: Allegretto* (track 3), the keyboard begins alone, playfully intoning a light-hearted and carefree song; it behaves like a teenager having fun at someone else's expense: the winds respond cheekily in the same vein (0'11), but this time the song is distorted and accented... The oboe (or is it the Countess?) whimpers (2'): 'What did I do to deserve it?' – The horn and bassoon intervene (2'11): 'He does not deserve you!' – 'We, women, always abused!', says the clarinet, while the bassoon grumbles (2'17). In the cadenza for all five, where the plot comes to a head (3'45), there are fine outpourings (4'12, 4'18, and 4'25) from the two prima donnas! 'The Count has been warned!' (4'31) – 'We must escape!' But, upon opening the door (4'38), alas, the Count is already here... An explanation is attempted with a big smile, with all the charm one can muster (4'43)... Surely, he won't remain unmoved... A sublime passage, produced by mixing seduction, sensuality, and comic effect. After a false ending (5'06 to 5'10), as in the farcical scenes of *The Abduction* or in the last measures of *Don Giovanni*, the moral of the story is told (5'11): 'No evil-doer goes unpunished'; the horn accompanies us offstage (5'36). And the door is slammed shut...

### Beethoven, Quintet op.16

In the first movement, *Grave - Allegro ma non troppo* (track 4), the sforzandos from the angry horn (1'45) ('Something's rotten here!') provoke agitated lashings from the keyboard ('Go get him!') (1'49): 'But ... watch out, not so much noise...' (1'52). The keyboard in a frenzy (4'38), jumping between far-flung registers, which worries the winds: 'Calm down!' they exclaim. Endless trills (4'55), everything's in doubt: what will the keyboard do? Unexpected twist (8'08), surprise, unchecked anger, raging and threatening gestures, what madness! Oboe and bassoon complain of being unfairly mistreated (8'25). Horn and clarinet remind us that there may be a solution (8'44). Alas! Well, not quite! No way out (9'23), exclamations in response to a feverish and anxious deliberation: we are trapped.

The bass notes of the keyboard whisper in our ears: 'Maybe a solution exists after all... I have an idea... Follow me!' (9'38) – 'Let's get it over with', say the winds to the keyboard (13'09), which lingers on its trill: 'That's enough! We are fed up!' In the second movement, *Andante cantabile* (track 5), after a serene melody in the fortepiano, the oboe suddenly makes its entrance (0'56), unhappy, complaining, the situation livens up. The bassoon tries to console the oboe (1'09), to form a bond, but retreats at the last moment (1'27) (*crescendo, piano subito*), possibly not feeling up to the challenge, or to owning the full extent of its feelings, and shrinks into self-pity. The moans of the clarinet (1'36) elicit wordless sighs – 'alas' – repeated several times by a chorus of instruments (2'04); we leave the keyboard to its ruminations, as it turns in circles: 'What will I do?'

In the third movement, *Rondo: Allegro ma non troppo* (track 6), at first, the winds once again caricature the melody of the keyboard and everything degenerates into a spat (0'21). Another conflict that is repeated (1'18), is it perhaps Osmin and Blonde who are threatening one another? (as they do in *The Abduction from the Seraglio*): 'Away with you, or I'll scratch your eyes out!' Then, an exchange between lovers (1'28): 'Do you love me?' – 'Yes, I love you, and you? Do you love me?' – 'A lot!' – 'A whole lot, or just a lot?' The tension reaches its climax (from 2'20), let's not forget that Osmin is ready to impale Pedrillo, to hang him and to burn him (2'58)... The keyboard is ready with the moral of the story (5'10), even in the face of a reproach: 'You won't dare!' The winds attempt a more conciliatory move: the fortepiano feigns tears ('Why do you treat me that way?') and gradually begins to make fun of the others, until it begins a trill, of a ridiculous proportions (5'40)... 'All is well that ends well', says the horn (5'43), 'Agreed?' Everyone has and is forgiven. 'What? He is forgiven? No pity! He must be impaled!', exclaims Osmin, running offstage (5'54), hands outstretched to grab Pedrillo's neck...

'And what is all this life but a kind of comedy, wherein men walk up and down in one another's disguises and act their respective parts? [...] Thus are all things represented by counterfeit, and yet without this there [would be] no living.' Erasmus, *The Praise of Folly*, 1508.

LORENZO COPPOLA  
Translation: Mike Sklansky

L'Ensemble Dialoghi a été fondé à Barcelone en 2014 par un groupe de musiciens tous motivés par un désir commun de remettre en question certains aspects de la pratique musicale. Assumons-nous pleinement notre rôle d'interprète ? Parvenons-nous toujours à rejoindre les auditeurs et partager avec eux les émotions intrinsèques à la musique ? Les auditeurs possèdent-ils assez de clés et d'outils leur permettant de comprendre le langage musical ? Ces questions ont été le point de départ d'une réflexion sur la manière d'approcher l'interprétation d'une œuvre, de s'adresser au public et de repenser le profil traditionnel du concert.

L'Ensemble Dialoghi souhaite ainsi proposer une approche alternative à la musique classique et romantique. Son but est de souligner l'interconnexion entre la musique instrumentale et les autres formes artistiques telles que l'opéra, le théâtre, la poésie et la peinture, mais aussi de se réapproprier les traditions et les habitudes du milieu musical et de la société de l'époque pour jeter une lumière nouvelle sur certaines émotions cachées entre les notes.

L'Ensemble Dialoghi, dont le nom incarne la volonté de communiquer, ressent la nécessité de partager avec le public les différents codes du langage musical propre à chaque époque. C'est en explorant ces particularités et en les replaçant dans leur contexte historique qu'on peut parvenir à dévoiler certains aspects de la musique qui autrement passeraient inaperçus. Ces présentations s'avèrent donc des outils essentiels pour le rapprochement de notre société moderne et de celle de nos ancêtres.

L'attachement des musiciens aux instruments d'époque répond de la même intention. Les instruments avec lesquels l'Ensemble Dialoghi joue, s'avèrent des outils fondamentaux pour découvrir cette vaste gamme d'émotions. Le noyau de l'ensemble est la formation pour vents et pianoforte, qui peut prendre différentes formes : de la formation en quintette du classicisme viennois au trio romantique (piano, clarinette et cor), en passant par les effectifs que le répertoire de la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle nécessite.

Les musiciens de l'Ensemble Dialoghi se côtoient depuis plusieurs années, notamment avec le Freiburger Barockorchester, Europa Galante, La Petite Bande et plusieurs autres formations européennes. L'ensemble se produit souvent en Europe, mais également au Canada, au Japon et à Singapour. Ses membres partagent avec passion leur approche de la nouvelle génération de musiciens dans le cadre de master class qu'ils donnent régulièrement à l'occasion de leurs concerts.

The Ensemble Dialoghi was formed in 2014 in Barcelona by a group of musicians motivated by a shared desire to raise questions about some aspects of performance practice: are we being fully effective in our role as performers? Are we successful at connecting with our listeners and conveying to them the entire gamut of emotions contained in the score? Are audiences aware of the basic elements of a particular musical language they are asked to appreciate? These considerations became the starting point for their study of the ways to approach the interpretation of a work, to engage the audience, and to rethink the traditional concert format.

The Ensemble Dialoghi aims to offer an innovative approach to the music of the Classical and Romantic eras. It seeks to emphasise the interconnections between instrumental music and other genres and art forms (opera, stage plays, poetry, and painting), but also to absorb the traditions and attitudes of the musical and social milieu of the period in the hope of shedding new light on the expressive aspects of the music that may lie hidden behind the notes.

The Ensemble Dialoghi, whose name symbolises a desire to communicate, feels the need to acquaint audiences with the building blocks which make up the musical language of each era. By exploring this distinctive 'musical code' and placing it in its historical context, one can glean certain aspects of the score that might otherwise go unnoticed. This process has shown itself to be an essential tool for bringing us closer to the experience of our precursors.

The ensemble's insistence on period instruments stems from the same intent. The instruments used by its members prove to be a fundamental tool for a rediscovery of the full expressive potential of the music. The nucleus of the ensemble is for winds and fortepiano, which can combine into various groupings: a quintet favoured by the Viennese Classical masters, a trio typical of the Romantic period (piano, clarinet, and horn), and other combinations that may be required by the repertoire dating from the first half of the twentieth century.

Members of the ensemble have been performing together for some years, notably as players of the Freiburger Barockorchester, in Europa Galante, La Petite Bande, and other European orchestras. The ensemble can often be heard in Europe, as well as in Canada, Japan, and Singapore. Its musicians are passionate about sharing their vision with the new generation of players as part of the master classes which regularly accompany their concerts.





harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2018

Co-production Ensemble Dialoghi

Enregistrement : novembre 2015

Direction artistique : Pierre-Antoine Tremblay

Prise de son et montage : Hugo Romano Guimarães & Santi Bargañó,

Music production & Sound

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photos Ensemble Dialoghi : © Igor Studio

Maquette : Atelier harmonia mundi

[harmoniamundi.com](http://harmoniamundi.com)