

MOZART
SYMPHONIES

nos. 39 - 40 - 41 'Jupiter'

ENSEMBLE RESONANZ
RICCARDO MINASI

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

THE LAST THREE SYMPHONIES

Symphony no. 39 K. 543

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

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Adagio - Allegro | 10'16 |
| 2 | | II. Andante con moto | 8'06 |
| 3 | | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> - Trio | 4'38 |
| 4 | | IV. Finale. <i>Allegro</i> | 8'07 |

Symphony no. 40 K. 550

G minor / *Sol mineur* / g-Moll

- | | | | |
|---|--|----------------------------------|-------|
| 5 | | I. Molto allegro | 7'14 |
| 6 | | II. Andante | 15'13 |
| 7 | | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> | 4'20 |
| 8 | | VI. Allegro assai | 8'45 |

Symphony no. 41 'Jupiter' K. 551

C major / *Ut majeur* / C-Dur

- | | | | |
|---|--|---|-------|
| 1 | | I. Allegro vivace | 11'40 |
| 2 | | II. Andante cantabile | 10'28 |
| 3 | | III. Menuetto. <i>Allegretto</i> - Trio | 5'48 |
| 4 | | IV. Molto allegro | 11'44 |

ENSEMBLE RESONANZ, RICCARDO MINASI

Ensemble Resonanz
Riccardo Minasi, *conducting*

Violins Barbara Bultmann (leader), Gregor Dierck, Rebecca Beyer, Tom Glöckner,
David-Maria Gramse, Corinna Guthmann, Juditha Haeberlin, Hulda Jónsdóttir,
Hyun-Jung Kim, Benjamin Spillner, Swantje Tessmann, Sarah Wieck, Hayley Wolfe

Violas Tim-Erik Winzer, Justin Caulley, Carrie Elisabeth Robinson,
David Schlage, Maresi Stumpf

Cellos Saerom Park, Jörn Kellermann, Saskia Ogilvie, Sarah Wiederhold

Double basses Anne Hofmann, Benedict Ziervogel

Flute Kersten McCall

Oboes Shani Shachar, Mirjam Huettner

Clarinets Marco Thomas, Regine Müller

Bassoons Volker Tessmann, Francisco Esteban

Horns Tomás Figueiredo, Tiago Silva

Trumpets Friedemann Schulz-Klingner, Timothy Francis

Timpanis Maarten van der Valk

LA TRILOGIE SYMPHONIQUE DE L'ÉTÉ 1788, CHRONIQUE MOZARTIENNE

“Depuis dix jours que j’habite ici, j’ai davantage travaillé qu’en deux mois dans mon autre logis ; et, s’il ne me venait pas aussi souvent des idées noires que je dois repousser avec effort, je me porterais encore mieux, car je suis logé agréablement [...]”
W. A. Mozart, 27 juin 1788

C’est dans la douleur du deuil de sa toute petite fille Theresia et la détresse financière, dont plusieurs lettres témoignent, que Mozart compose ses trois dernières symphonies. Une terrible crise économique s’est abattue sur l’Autriche à la suite de son entrée en guerre aux côtés de la Russie contre l’Empire Ottoman en février 1788. L’inflation galopante, la famine, les épidémies et les révoltes qui s’ensuivent relèguent alors la vie artistique au second plan : Mozart, qui n’a pas pris la précaution d’épargner durant les années fastes du début de la décennie, ne dépend quasiment plus que de la générosité de ses amis, son camarade franc-maçon le riche drapier Puchberg, en particulier, qu’il sollicite en de nombreuses occasions.

Pour économiser sur le loyer, la famille s’exile dans un appartement éloigné du centre de Vienne que Mozart ne juge plus utile de fréquenter. Il semble alors se perdre dans la composition d’une liste d’œuvres qui interroge sur son temps de repos dans cette période de l’année 1788 : 22 juin, *Trio* en mi majeur K. 542 ; 26 juin, *Sonate* en ut majeur K. 545, *Adagio et fugue* pour quatuor à cordes en ut mineur K. 546 ; 10 juillet, *Sonate* en fa majeur K. 547 ; 14 juillet, *Trio* en ut majeur K. 548 ; 16 juillet, *“Più non si trovano”*, canzonetta pour deux sopranos et une basse en si bémol majeur K. 549 ; 11 août, *“Beim Auszug in das Feld”* (En partant au combat), lied en la majeur K. 552 ; 27 septembre, *Trio* en mi bémol majeur K. 563, divertimento pour violon, alto et violoncelle, etc. La célèbre trilogie des dernières symphonies s’inscrit dans un laps de temps très réduit : 26 juin, n° 39 en mi bémol majeur K. 543 ; 25 juillet, n° 40 en sol mineur K. 550 ; 10 août, n° 41 en ut majeur K. 551 (“Jupiter”), etc.

UNE SEULE GRANDE SYMPHONIE EN TROIS ÉPISODES

Si chacun de ces trois chefs-d’œuvre offre des caractéristiques qui le rendent unique, le tout n’en constitue pas moins un véritable trajet né de l’introspection harmonique et du doute chromatique de l’introduction lente de la *Symphonie* n° 39. Unique dans le triptyque, cette introduction d’une longueur inouïe à l’époque, place l’œuvre en frontispice. Une figure obsessionnelle de deux notes identiques la traverse, incantatoire par ses répétitions. Plusieurs tentatives de résolution sont apportées dès cette première symphonie : l’*Allegro* qui suit, élégiaque mais puissant ; le mouvement lent dans le partage coloré des bois et malgré des ruptures abruptes inattendues ; le menuet vigoureux dont le trio sonne comme une danse populaire. Le dernier mouvement, affairé, tient ensuite en haleine à la manière d’un final d’*opera buffa*.

La symphonie suivante prend alors le pas. La douloureuse couleur de *sol* mineur s’enclenche *ex abrupto* sur une formule mélodique obsessionnelle : deux brèves suivies d’une longue, fuyant et insaisissable anapeste de ceux qui ont le pouvoir de s’accrocher à vous des journées et des nuits entières. Ses modulations instables se propagent bien au-delà des limites habituelles et envahissent tout le mouvement. À la manière d’un immense développement de forme sonate, l’œuvre chemine à travers les sonorités les plus sombres et les tonalités les plus éloignées du point de départ. Et si l’*Andante* apporte un apaisement momentané par son lyrisme, ses couleurs tonales n’en sont pas moins infiniment tristes et creusées par une forme sonate avec un développement inhabituel dans un deuxième mouvement, telle une longue période d’errance difficile à éluder. Le menuet, mineur et grave, anéantit la fonction de détente dévolue à ce type de pièce régulière – routinière presque – et forcément stable par son origine chorégraphique, et en amplifie par là même la tension. Et le final hâtif et bousculé rythmiquement et harmoniquement, n’est qu’un long développement sans résolution. Il ne ramène pas le majeur, pas même sous la forme d’une ultime ouverture de la tierce dans l’accord final, selon le principe symbolique d’espoir dit de “tierce picarde”. Rarement Mozart a exprimé un tel désarroi. Toutefois, il va adoucir une première version par l’ajout des clarinettes qui viennent ouater les sonorités acidulées des hautbois.

Est-il alors en train de reprendre courage ? La *Symphonie* n° 41 en ut majeur sonne comme une immense résolution des tensions. Ample, lumineuse, elle se déploie avec la majesté, la clarté et le lyrisme qui lui valent le surnom apocryphe de “Jupiter”. Le premier mouvement déroule en toute lisibilité sa forme sonate – laquelle est pourtant amplement déployée et surdimensionne les proportions habituelles. Il est introduit par les roulements qui correspondent aux bans d’ouverture des travaux maçonniques, par trois, sonores et solennels, et chacune de ses cinq sous-parties est même marquée par un point d’orgue qui délimite clairement l’organisation formelle. Le thème joyeux et bondissant qui suit provient d’une ariette composée au printemps précédent, *Un bacio di mano* K. 541. Il y est question de “prendre [la vie] du bon côté”, particulièrement avec les femmes, l’une des topiques de l’*opera buffa* (voir *Così fan tutte*). Mais le traitement musical n’a rien de badin : l’écriture est dense, riche de voix intérieures, complexe même. La force qui s’en dégage permet de dépasser l’explosion mineure inattendue et donne accès en grand au triomphe de la coda. Alors s’élève l’*Andante* : un grand *cantabile* confié cette fois-ci au hautbois, qui colore la ligne mélodique élégiaque des violons, parvenant à se fondre dans ces couleurs harmonieuses. L’écriture contrapuntique, qui sous-tend toute l’œuvre, la vivifie jusqu’au menuet et agence le final : ses deux thèmes les plus saillants deviennent respectivement le sujet et le contre-sujet d’une fugue et consacrent aux dimensions de l’orchestre symphonique la maîtrise de cette technique que Mozart avait essentiellement réservée jusque-là aux exercices et aux petits effectifs.

VERS LA CATHARSIS

Mozart utilise alors l’écriture musicale des grandes fresques sacrées qui agence les vastes effectifs vocaux et instrumentaux lors des péroraïsons finales. Le premier thème sonne comme un *cantus firmus* (“chant solide”) – originaire du répertoire religieux – en quatre valeurs longues, stables et régulières : *do, ré, fa, mi*. Mozart, qui l’a déjà employé plusieurs fois, crée un jeu d’intertextualité signifiant : lors du mouvement lent de sa toute *Première Symphonie* en mi bémol majeur K. 16, composée à Londres, à huit ans, il le fait jouer par les cors, non sans avoir préalablement demandé à sa grande sœur de lui “rappeler d’écrire quelque chose d’intéressant pour les cors” – ce que l’on sait par le journal intime de Nannerl ; mais aussi dans sa *Symphonie* n° 23 en ré majeur K. 181/162b (1773), aux sonorités galantes typiquement salzbourgeoises, et dans le *Credo* de sa *Missa brevis* K. 192/186f (1774). Curieux *Credo* dont il fait redire obsessionnellement l’*incipit* “*Credo, credo*” sur les quatre notes tout au long de la prière alors que le texte n’utilise le mot qu’une fois, au début. C’est donc un thème familial, associé aux moments de bonheur et à l’espérance qu’il vient tout justement de citer dans le mouvement lent de la *Symphonie* n° 40, liant indissolublement les deux œuvres. Le magnifier pour finir ne saurait être vain ou expérimental, mais inscrit l’œuvre dans cette symbolique qui n’a pas besoin de mots pour faire sens : en ce mois d’août 1788, Mozart dit à nouveau “*Je crois*”. Cette résolution en témoigne : par son énergie, elle opère sur l’œuvre elle-même, mais aussi à l’échelle du triptyque dont elle dissout les tensions.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

THE SYMPHONIC TRILOGY OF THE SUMMER OF 1788: A MOZART CHRONICLE

'In the ten days I have lived here, I've done more work than in two months in my other lodgings; and if were not so often plagued by black thoughts that I can banish only with great effort, things would be even better, as my rooms are pleasant . . .'
W. A. Mozart, 27 June 1788

It was while grieving over the loss of his baby daughter Theresia and amid financial distress, to which several letters testify, that Mozart composed his last three symphonies. A terrible economic crisis had hit Austria following its entry into the war between Russia and the Ottoman Empire in February 1788. The galloping inflation, famine, epidemics and uprisings that followed relegated artistic life to the back burner. Mozart, who had not taken the precaution of saving during the prosperous years of the early part of the decade, depended almost exclusively on the generosity of his friends, especially his fellow Freemason Puchberg, a rich draper, from whom he requested loans on many occasions.

To economise on rent, the family moved to an apartment far from the centre of Vienna, which Mozart no longer deemed it useful to frequent. He then seems to have plunged into the composition of a series of works that makes one wonder how much time he had to rest in the summer months of 1788: 22 June, Piano Trio in E major K 542; 26 June, Piano Sonata in C major K 545, Adagio and Fugue for string quartet in C minor K 546; 10 July, Piano Sonata in F major K 547; 14 July, Piano Trio in C major K 548; 16 July, *Più non si trovano*, canzonetta for two sopranos and bass in B flat major K 549; 11 August, *Beim Auszug in das Feld* (When leaving for the battlefield), a lied for voice and keyboard in A major K 552; 27 September, Trio (Divertimento) for violin, viola and cello in E flat major K 563 – among others. The famous final trilogy of symphonies comes from a very brief period of time: 26 June, no. 39 in E flat major K 543; 25 July, no. 40 in G minor K 550; 10 August, no. 41 in C major K 551 ('Jupiter').

A SINGLE, LARGE-SCALE SYMPHONY IN THREE EPISODES

While each of these three masterpieces displays characteristics that make it unique, the trilogy as a whole constitutes a veritable trajectory generated by the harmonic introspection and chromatic doubt of the slow introduction to Symphony no. 39. This introduction, the only one in the triptych, and of quite exceptional length for the period, makes K 543, as it were, the title page of the complete work. An obsessive figure of two identical notes runs through it, becoming incantatory through repetition. Several attempts at resolution are already made in this first symphony: the ensuing Allegro that follows, elegiac but powerful; the slow movement, with its colourful woodwind sharing the thematic material, despite abrupt and unexpected breaks in continuity; the vigorous minuet, whose Trio sounds like a folk dance. The bustling last movement keeps the listener on tenterhooks like an *opera buffa* finale.

Then the next symphony takes over. The sorrowing tone-colour of G minor is suddenly unleashed in an obsessive melodic formula: two quavers followed by a crotchet, an elusive, enigmatic anapaest of the kind that retains its hold on the mind for days and nights on end. Its unstable modulations extend far beyond the normal limits and invade the entire movement. Like an immense sonata development, the work moves through the darkest sonorities and the keys furthest removed from the point of departure. And although the lyricism of the Andante offers a soothing interlude, its tonal colours are nevertheless infinitely melancholic and explored in depth by a sonata form with development (an unusual formal scheme in a second movement), like a long period of wandering that is difficult to elude. The minuet, grave and in the minor, nullifies the function of relaxation attributed to this type of regular – almost routine – piece, necessarily stable given its origins in the dance, and thereby heightens its tension. And the precipitate finale, rhythmically and harmonically disruptive, is just one long development without a resolution. It does not end in the major, not even by raising the third in the final chord by a semitone in compliance with the symbolic principle of hope known as the 'tierce de Picardie'. Rarely did Mozart express such distress. However, he did sweeten the first version by adding clarinets to mitigate the acid timbre of the oboes.

Was he in the process of regaining his courage? The Symphony no. 41 in C major sounds like an immense resolution of tensions. Ample, radiant, it unfolds with the majesty, clarity and lyricism that later earned it the apocryphal nickname 'Jupiter'. The first movement sets out its sonata form in wholly intelligible fashion – though it is very broadly deployed and considerably exceeds the customary proportions. It is introduced by a threefold drumroll-like motif, sonorous and solemn, resembling the roll of drums that opens Masonic ceremonies, and each of its five subsections is even marked by a fermata or rest that clearly delineates the formal organisation. The joyful leaping theme that follows comes from an arietta composed the previous spring, 'Un bacio di mano' K 541, in which the singer advises 'learning the ways of the world', especially with women, one of the topoi of *opera buffa* (see *Così fan tutte*). But the musical treatment is not trivial: the writing is dense, rich in inner voices, even complex. The power it generates provides the means of overcoming the unexpected minor-key explosion and opens the gates wide to the triumph of the coda. Then comes the Andante: a long-breathed cantabile, entrusted this time to the oboe, which colours the elegiac melodic line of the violins and succeeds in blending with these harmonious colours. The contrapuntal style, which underpins the whole work, invigorates even the minuet, and is the organising principle of the finale, in which the two most prominent themes become the subject and countersubject of a fugue, thereby confirming on the scale of the symphony orchestra Mozart's mastery of this technique, which until then he had mostly restricted to exercises or works for small ensembles.

TOWARDS CATHARSIS

Here Mozart uses the musical style that structured the vast vocal and instrumental forces in the final perorations of large-scale sacred works. The movement's first theme resembles a cantus firmus – originating in the liturgical repertory – in four long, stable and regular note values: *doh, ray, fah, me.*¹ Mozart, who had already used this tag several times, creates from it a significant play on intertextuality: in the slow movement of his very first symphony (in E flat major, K 16), composed in London at the age of eight, he has it stated by the first horn, not without having first asked his older sister to 'remind him to give the horn something worthwhile to play' (as we know from Nannerl's travel diary); but it also appears in the Symphony no. 23 in D major K 181/162b (1773), with its *galant* sonorities typical of Salzburg, and in the Credo of his *Missa brevis* K 192/186f (1774). This is a curious movement indeed, in which he obsessively repeats the incipit 'Credo, credo' on the four-note motif throughout his setting of the Confession of Faith, even though its text only uses the word once, at the beginning. The theme was therefore a familiar one to him, one associated with moments of happiness and hope, and which he had just quoted in the slow movement of Symphony no. 40, thus indissolubly linking the two works. The notion of magnifying it to conclude no. 41 cannot be vain or experimental, but places the work squarely within a symbolism that does not need words to make sense: in that month of August 1788, Mozart was once again saying 'I believe'. The symphony's resolution bears witness to this: through its energy, it operates on the level of the work itself, but also of the triptych whose tensions it dissolves.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Translation: Charles Johnston

¹ In tonic sol-fa names – degrees I, II, IV, III of the scale. In K 551, the actual notes are C-D-F-E, since the symphony is in C major. (Translator's note)

EIN MOZARTSCHER FALL: DIE SYMPHONISCHE TRILOGIE AUS DEM SOMMER 1788

„Ich habe in den 10 Tagen daß ich hier wohne mehr gearbeitet, als im andern *logis* in 2 Monathe; und kämen mir nicht so oft so schwarze Gedanken, die ich mir mit Gewalt ausschlagen muß, würde es mir noch besser von statten gehen; denn ich wohne angenehm.“

W. A. Mozart, 27. Juni 1788

Die drei letzten Symphonien Mozarts entstehen in einer Zeit des Trauerns über den Tod der Tochter Theresia, die nur sechs Monate alt wurde, und der finanziellen Not, von der etliche Briefe zeugen. Österreich wird von einer schrecklichen Wirtschaftskrise erfasst, nachdem es im Februar 1788 an der Seite Russlands in den Krieg gegen das Osmanische Reich eingetreten ist. Eine galoppierende Inflation, Hungersnot, Epidemien und die Revolten, die daraus erwachsen, bringen das künstlerische Leben vollkommen zum Erliegen. Und Mozart, der es versäumt hat, in den lukrativen ersten Jahren des Jahrzehnts Geld zurückzulegen, ist nun auf die Großzügigkeit seiner Freunde angewiesen. Er wendet sich als Bittsteller insbesondere und wiederholt an seinen Logenbruder Puchberg, einen vermögenden Tuchhändler.

Um Miete zu sparen, zieht Mozart mit seiner Familie in eine Wohnung außerhalb des Zentrums von Wien, wo sich aufzuhalten ihm nicht mehr wichtig schien. Und da scheint er sich in eine Reihe von Kompositionen zu verlieren, die wie ein Befragen der Auszeit in jener Periode des Jahres 1788 anmuten: 22. Juni, *Klaviertrio* in E-Dur, KV 542; 26. Juni, *Klaversonate* in C-Dur, KV 545, sowie *Adagio und Fuge* für Streichquartett in c-Moll, KV 546; 10. Juli, *Violinsonate* in F-Dur, KV 547; 14. Juli, *Klaviertrio* in C-Dur, KV 548; 16. Juli, „*Più non si trovano*“, Canzonetta für zwei Soprane und Bass in B-Dur, KV 549; 11. August, „*Beim Auszug in das Feld*“, Lied für Sopran in A-Dur, KV 552; 27. September, *Streichtrio* in Es-Dur, KV 563, *Divertimento* für Violine, Bratsche und Violoncello usw. Die berühmte Trilogie der letzten Symphonien entstand in einer sehr kurzen Zeitspanne: 26. Juni, *Nr. 39* in Es-Dur, KV 543; 25. Juli, *Nr. 40* in g-Moll, KV 550; 10. August, *Nr. 41* in C-Dur, KV 551 („Jupiter“).

EINE EINZIGE GROSSE SYMPHONIE IN DREI EPISODEN

Wenn auch jedes dieser drei Meisterwerke Charakteristika aufweist, die es einzigartig machen, kann das Ganze nicht weniger auch als Wegstrecke betrachtet werden, die aus der harmonischen Introspektion und der chromatischen Unentschiedenheit der langsamen Einleitung der *Symphonie Nr. 39* erwächst. Diese Introduction am Anfang ist ein Solitär innerhalb der Trilogie und von einer für damalige Verhältnisse ganz ungewöhnlichen Länge. Sie wird durchzogen von einer obsessiven Figur aus zwei gleichen Noten, deren Repetition eine beschwörende Wirkung ausübt. Bereits in dieser Symphonie als dem ersten Teil der Trilogie werden verschiedene Versuche der Auflösung unternommen: im folgenden *Allegro*, das elegisch und kraftvoll zugleich ist; im langsamen Satz mit den farbenfroh geteilten Holzbläsern und ungeachtet der brüskten, unvermittelten Zäsuren; im energischen Menuett, dessen Trio wie ein Volkstanz klingt. Der letzte Satz zeigt sich äußerst beschwingt und erinnert mit seiner atemberaubenden Art an das Finale einer Opera buffa.

Womit die nächste Symphonie in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit rückt. Die schmerzgefüllte Farbe der Tonart g-Moll legt sich sogleich über eine eindringliche melodische Formel aus zwei Achtelnoten und einer folgenden Viertelnote: ein fliehender, nicht zu erhaschender musikalischer Anapäst, der das Potential hat, tage- und nächtelang im Ohr des Hörers zu verbleiben. Unbeständige Modulationen verbreiten sich weit über die damals üblichen Grenzen hinaus und prägen den ganzen Satz. In der Art einer ausgedehnten Sonatensatz-Durchführung bewegt sich das Werk durch düsterste Klangwelten und in Tonarten, die sehr weit vom Ausgangspunkt entfernt liegen. Das *Andante* führt mit seiner gefühlsbetonten Stimmung zwar eine vorübergehende Beruhigung herbei, doch bleiben die Klänge unendlich schwermütig, und die Sonatensatzform mit einer für einen zweiten Satz ungewöhnlichen Durchführung mutet wie eine lange Periode des Herumirrens an, aus der man schwer entweichen kann. Das Menuett steht in erstem Moll und lässt die Funktion der Entspannung, die diesem Genre eigentlich immer – fast routinemäßig – zufällt, ebenso vermissen wie den durch seinen ursprünglichen Zweck als Tanz gegebenen, stabilisierenden Charakter und steigert dadurch die Anspannung noch. Und das hastige, rhythmisch und harmonisch hektisch verlaufende Finale ist nichts Anderes als eine lange Durchführung ohne Auflösung. Es gibt keine Rückkehr in die Dur-Tonart, nicht einmal mittels der großen Terz im Schlussakkord, die dem Prinzip der „Piccardischen Terz“ als Symbol der Hoffnung entspricht. Selten hat Mozart eine solche Verzweiflung zum Ausdruck gebracht. Doch wird er immerhin die erste Fassung etwas abmildern, indem er zusätzlich Klarinetten einsetzt, welche den herben Klang der Oboen etwas auszugleichen vermögen.

Schöpft er dann wieder Mut? Die *Symphonie Nr. 41* in C-Dur klingt wie eine große Auflösung all der vergangenen Spannungen. Weit ausladend und leuchtend, entfaltet sie die Erhabenheit, Klarheit und Poesie, die zur Entstehung des apokryphen Beinamens „Jupiter“ beigetragen haben. Der erste Satz verläuft erkennbar in der Sonatensatzform, wobei freilich eine sehr weitläufige Entwicklung stattfindet und die gewohnten Proportionen überschritten werden. Die volltönenden, feierlichen Rollbewegungen in der Einleitung entsprechen mit ihrer Dreizahl dem Eröffnungsaufgebot der Logenarbeiten, und jede der fünf Unterstimmen ist geprägt von einem Orgelpunkt, der die formale Anordnung klar eingrenzt. Das folgende Thema – heiter und hüpfend – stammt aus der kleinen Arie *Un bacio di mano* KV 541, die Mozart im vorangegangenen Frühjahr komponiert hat. Es geht darum, dem Leben die guten Seiten abzugewinnen, insbesondere was das Verhältnis zu Frauen betrifft: einer der Topoi der Opera buffa (man denke an *Così fan tutte*). Doch die musikalische Sprache ist frei von allem Scherz: Der Tonsatz ist dicht, geradezu komplex und reich an Mittelstimmen. Die Kraft, die davon ausgeht, vermag den unvermuteten Moll-Ausbruch vorbeiziehen zu lassen und geleitet mit ausladender Geste in die triumphale Coda. Es folgt das *Andante*: ein großes Cantabile, bei dem nunmehr die Oboe zum Zug kommt, die die elegische Melodie der Violinen einfärbt und mit diesen wohlklingenden Klangfarben verschmilzt. Der kontrapunktische Satz, der dem ganzen Werk zugrunde liegt, führt belebend zum Menuett und bestimmt die Struktur des Finales: Seine beiden herausragendsten Themen werden zum Subjekt bzw. Kontrasubjekt einer Fuge und übertragen auf die Dimensionen des Symphonieorchesters eine Technik, die Mozart bis dahin im Wesentlichen lediglich für Übungsstücke und kleinere Besetzungen vorgesehen hat.

HIN ZUR KATHARSIS

Mozart wendet hier die Tonsprache der weiträumigen, instrumental und vokal groß besetzten Tableaus am Schluss eines geistlichen Werks an. Das erste Thema klingt wie ein Cantus firmus (der „vorgegebene Gesang“ aus dem geistlichen Repertoire) aus vier stabilen, regelmäßigen, langen Noten: c, d, f, e. Dieses Motiv hat Mozart bereits vorher mehrere Male benutzt, und er spielt damit bedeutungsvoll mit der Intertextualität: Im langsamen Satz seiner *Symphonie Nr. 1* in Es-Dur, KV 16, die er achttjährig in London komponierte, lässt er es in den Hörnern hören, nachdem er seine ältere Schwester gebeten hat, ihn daran „zu erinnern, etwas Interessantes für die Hörner zu schreiben“, wie aus Nannerls Tagebuch hervorgeht; es erscheint auch in seiner *Symphonie Nr. 23* in D-Dur, KV 181/162b (1773), eingebettet in für die Salzburger Zeit typische galante Klänge, und im *Credo* seiner *Missa brevis* KV 192/186f (1774). Hier ist bemerkenswert, dass Mozart während des ganzen Gebets auf obsessive Weise das Incipit „Credo, credo“ auf den vier Noten wiederholen lässt, wo doch im Text das Wort nur einmal, und zwar am Anfang, vorkommt. Es handelt sich also um ein vertrautes Motiv, das mit glücklichen, hoffnungsvollen Momenten assoziiert werden kann, und indem Mozart es im langsamen Satz der *Symphonie Nr. 40* zitiert, schafft er eine enge Verbindung zwischen den beiden Werken. Es zum Schluss zu überhöhen, ist keinesfalls abwegig oder experimentell, die Symphonie gehört damit vielmehr zu jener Symbolik, die keine Worte braucht, um sinnvoll zu sein: In diesem Monat August 1788 sagt Mozart erneut „Ich glaube“. Und diese Auflösung zeugt davon: Durch ihre Energie wirkt sie direkt auf das Werk ein, ja sogar auf die ganze Trilogie und vermag so deren Spannungen zu lösen.

FLORENCE BADOL-BERTRAND
Übersetzung: Irène Weber-Froboese

Ensemble Resonanz - Discography

All titles available in digital format (download and streaming)

CARL PHILIPP EMANUEL BACH
Cello Concertos H. 432 & H. 439
Symphony H. 648
Jean-Guihen Queyras, cello
Riccardo Minasi, conducting
 CD HMM 902331

“Leur première rencontre au disque fait des étincelles, dans deux concertos exubérants où Minasi excelle à mettre Queyras tout à la fois en danger et en valeur. Et quel orchestre !”
(Diapason)

„Wie glänzend der kompositorische Elan von Carl Philipp Emanuel Bach in die Gegenwart passt, beweisen einmal mehr die Musikerinnen und Musiker vom Ensemble Resonanz... Vom Barock bis zur Gegenwart gelingt es ihnen immer wieder zu überraschen.“ *(Spiegel online)*



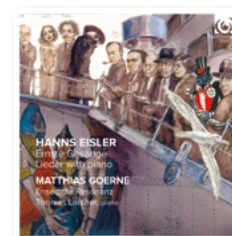
ALBAN BERG
Lyrische Suite
 ARNOLD SCHOENBERG
Verklärte Nacht
Jean-Guihen Queyras, cello
 CD HMC 902150

“The playing is unfailingly distinguished and well-balanced texturally.” *(Gramophone)*



HANNS EISLER
Ernte Gesänge
Lieder with piano
Matthias Goerne, baritone
Thomas Larcher, piano
 CD HMC 902134

“Goerne colours every word with insight and intensity and moulds each melodic line with amazing fluidity. The Ensemble Resonanz follows his every nuance with fantastic precision and brings a breathtaking variety of texture to a spare orchestral accompaniment.”
(BBC Music Magazine)



JOSEPH HAYDN
Die sieben letzten Worte
unseres Erlösers am Kreuze
Riccardo Minasi, conducting
 CD HMM 902633

„Die modernen Instrumente des Ensemble Resonanz produzieren in historisch informierter Spielweise eine solch faszinierende Fülle unterschiedlichster Klangfarben, dass man jegliche emotionale Nuance der Christusworte auch im ‚gesangsfreien Raum‘ vollkommen überzeugend erlebt. Dass es tatsächlich ein modernes Orchester ist, das ein solches Feuerwerk differenzierter Timbrierungen entfacht, hätten wir nicht für möglich gehalten. [...] Ein Meisterwerk – nicht nur das Stück, sondern gleichermaßen auch diese Umsetzung.“
(Rondo)



L'Ensemble Resonanz tient à remercier / The Ensemble Resonanz would like to thank
Jörg & Karin Bittel, Barbara & Michael Hauschild-Rogat, Christian & Maria von Lenthe,
Hans Hermann & Johanna Münchmeyer, Edgar E. & Zai Nordmann,
Christiane & Dr. Lutz Peters, Patrick Nordmann, Axel Schroeder,
Angela Schäffer & Hans Ufer, Gabriele Wilde



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles © 2020
Enregistrement : Juillet 2019, Friedrich-Ebert-Halle, Hambourg (Allemagne)

Réalisation, prise de son et direction artistique : Florent Ollivier
Montage : Florent Ollivier assisté d'Alice Ragon et de Marie Delorme
Mastering : Florent Ollivier

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions
Illustration et maquette : Atelier harmonia mundi

harmoniamundi.com

HMM 902629.30