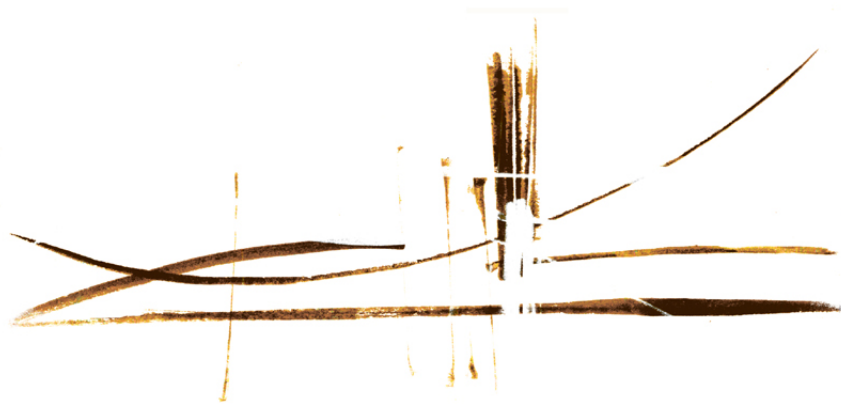




CD-1100 DIGITAL



Mozart >> Serenades
Nos. 4 + 5 • Vier Kontretänze

Tero Latvala, violin
Tapiola Sinfonietta / Jean-Jacques Kantorow

MOZART, Wolfgang Amadeus (1756-1791)

Serenade No. 4 in D major, KV 203 (1774) (*Breitkopf & Härtel*)

37'20

Cadenzas by Jean-Jacques Kantorow

- | | | |
|-----|--|------|
| [1] | I. <i>Andante maestoso – Allegro assai</i> | 5'48 |
| [2] | II. <i>Andante</i> | 5'56 |
| [3] | III. Menuetto | 2'45 |
| [4] | IV. <i>Allegro</i> | 4'52 |
| [5] | V. Menuetto | 3'29 |
| [6] | VI. <i>Andante</i> | 6'17 |
| [7] | VII. Menuetto | 4'25 |
| [8] | VIII. <i>Prestissimo</i> | 3'25 |
-

Vier Kontretänze, KV 101 (1776) (*Breitkopf & Härtel*)

5'24

- | | | |
|------|--|------|
| [9] | No. 1 in F major (without tempo marking) | 1'21 |
| [10] | No. 2 in G major. <i>Andantino – Allegro</i> | 1'34 |
| [11] | No. 3 in D major (without tempo marking) | 0'55 |
| [12] | No. 4 in F major (without tempo marking) | 1'28 |

Serenade No. 5 in D major, KV 204 (1775) (*Breitkopf & Härtel*)

35'15

Cadenzas by Jean-Jacques Kantorow

13	I. <i>Allegro assai</i>	5'30
14	II. <i>Andante moderato</i>	6'29
15	III. <i>Allegro</i>	5'16
16	IV. Menuetto	3'20
17	V. <i>Andante</i>	5'39
18	VI. Menuetto	3'44
19	VII. <i>Andantino (grazioso) – Allegro</i>	4'52

Tero Latvala, violin (KV 203, KV 204)

Tapiola Sinfonietta

conducted by **Jean-Jacques Kantorow**



Tero Latvala

‘**S**erenata (Ital.) *sérénade* (Fr.) an evening serenade, evening music; as such things are generally played on still and pleasant nights’ – thus reads the definition given by Johann Gottfried Walther in his *Musikalisches Lexicon* (1732). Such music, performed *not* in a concert hall before an illustrious and affluent public but in the open air, accessible to anyone, is fundamentally different from current conceptions associated with the words ‘concert’, ‘work’ and ‘audience’. Not least for this reason the genre of serenade, with its unforced, rather playful character, finds it difficult to shake off the image of being nothing more than ‘light music’, with all the negative connotations that the term implies: pleasant music, admittedly easy on the ear and well suited as background music for ‘important’ activities, but not an independent, profound artistic creation demanding critical intellect, a high level of education and, not least, uninterrupted attention from the listeners.

Overall, the term ‘serenade’ remains remarkably imprecise: neither the instrumentation nor the sequence of movements is strictly laid down in this hybrid musical genre. In general such pieces have been in more than one movement (either vocal or instrumental), almost always presented homophonically and, technically, in a very transparent manner; often the works start off with a march. Of the serenades by Wolfgang Amadeus Mozart, the most popular is unquestionably *Eine kleine Nachmusik*, KV 525, whilst his many other works in this genre – including those known as cassations or divertimentos – have been overshadowed by their ‘big sister’.

The precise reason for the composition of the *Fourth and Fifth Serenades* (KV 203 and KV 204) can no longer be determined with certainty; we only know that both works were written during Mozart’s time in the service of Archbishop Colloredo in Salzburg (the composer’s undignified dismissal from this post, from which he was literally kicked out, is the stuff of legend). Two possible reasons for the composition of the KV 203 serenade seem plausible: either it was a commission undertaken by the 18-year-old composer to mark the celebration of the name day of his employer (30th September 1774), or the serenade was intended as the grand finale of the festive open-air concert with which, as was customary in Salzburg, the University’s summer term was rounded off. The instrumental forces required for KV 203, as indeed for KV 204, with relatively large wind sections (flutes, oboes, bassoons, horns and trumpets) would seem to support the idea of an outdoor performance.

The first movement of the *Serenade No. 4 in D major*, KV 203, a sparkling D major *Allegro assai*, is introduced by a festive *Andante maestoso* and makes much of contrasts – high against low, or loud against quiet. Immediately after the three-note signal that begins the first theme, for example, we hear a sort of echo from the strings in the high register and at a reduced dynamic

level. At the end of a brief development section, the beginning of the recapitulation is indicated by an original harmonic turn: after a long *decrecendo*, which eventually modulates to F sharp minor (the music almost comes to a standstill), a wholly new theme breaks out unexpectedly, played *forte* in G major.

In the following three movements, Mozart suddenly transports the listener into a violin concerto – further evidence of how many different playing techniques and types of movement a serenade could include. These three movements also form a self-contained unit in terms of tonality: they move around the tonal centre of B flat major (*Andante*: B flat major; Menuetto: F major with a trio in B flat major; *Allegro*: B flat major) – which, in the circle of fifths, is relatively distant from the main key of the serenade, D major. There are opportunities for virtuoso solo violin cadenzas on several occasions in this ‘built-in concerto’ – a further sign that these movements fall outside the basic framework of the piece. All the other movements, in which the wind tend to stand out as *concertante* instruments, are either in the main key of D major or not far away from it. For example, the trio of the second minuet is in A major, and the second *Andante* is in G major; in the latter movement, motivic fragments from the *maestoso* introduction to the first movement are clearly audible.

The last movement, a boisterous, playful *Prestissimo*, again takes up the striking harmonic shift to G major (*forte*) from the first movement, at the corresponding place in formal terms, just before the end of the development. This finale also displays another curiosity, an example of almost Haydnesque humour: the main theme of the first movement returns in the last group of the exposition, a highly unconventional formal context. At this point Mozart plays with what the listener expects to hear. This comes to fruition above all at the end of the recapitulation, when the main theme suddenly appears again – just like at the beginning of the movement. This technical device turns the movement into a rondo-like farewell, almost in the manner of a *perpetuum mobile*.

Even in works that Mozart wrote principally as ‘Gebrauchsmusik’, he could not conceal the high quality of his craftsmanship. Among these works are the innumerable dances that were apparently written on the spur of the moment. For example, the *Four Contredanses*, KV 101, were intended for the Salzburg Carnival of 1776; the pieces succeed in conveying the impression of being an independent divertimento and, despite their strict phrase structure, offer great variety of tempo and metre.

The *Serenade No. 5 in D major*, KV 204, which Mozart composed in Salzburg at the beginning of August 1775, is very similar to its predecessor in terms of style and instrumenta-

tion. In terms of character and harmony the first movement, which is characterized by effervescent enthusiasm, is somewhat reminiscent of the first movement of the KV 283 piano sonata, written at roughly the same time. The second, third and fourth movements of the KV 204 serenade also form a veritable violin concerto, although on this occasion it is harmonically less clearly separated from the remaining movements. The relatively strict four-bar phrase structure forms a charming contrast with the dance-like, teasing interplay between violin and orchestra; 'pointed' notes are set against unison sonic effects, and again the violin has the opportunity for virtuoso cadenzas. In the more lyrical *Andante* in G major, individual instruments stand out as soloists – at first the flute, later the bassoon and finally the oboe. In sonic terms the impression is created that, in this 'sonata form movement' (which contains a tiny, ten-bar development), Mozart has already distanced himself greatly from all the usual patterns and has moulded the various characters on an individual basis. The following minuet and trio is like a game of question-and-answer: *concertante* solo flute passages alternate with unison entries from the strings.

The most original movement, without a doubt, is the concluding *Andantino (grazioso)* – *Allegro*. Here, Mozart not only combines but also overlays two wholly different types of movement – a rapid sonata-form construction in 3/8-time and a songful *Andantino* in 2/4. The *Allegro* sections constitute a complete sonata form movement in their own right with exposition, development and recapitulation. These separate segments are introduced by a lengthy *Andantino* passage and then interrupted on several occasions – always at the formal 'seams', for instance between development and recapitulation – by further insertions which, as the movement progresses, become shorter and shorter.

Music that works with such refined formal ideas is by no means 'light' in the sense of 'insignificant', but is on the contrary original, pleasant and witty. The eighteen-year-old Mozart exploits the great formal and technical freedom that the serenade genre offers, using it as a 'laboratory' for unusual musical conceptions. In this manner he created a colourful kaleidoscope of playful, dance-like movements, cheerful in character, but nevertheless skilfully organized and crafted into a united whole by thematic and motivic correspondences between the movements. The movements are like pearls on a string, or like finely chiselled jewels, the true lustre of which is only revealed after repeated hearings.

© Stefanie Steiner 2000

Tero Latvala commenced his studies at the Helsinki Conservatory in 1972, his teacher being Anna-Maija Usma. The following year he attended the Sibelius Academy to study under Leena Siukonen-Penttilä, Ari Angervo, Aleksander Vinnitsky and Tuomas Haapanen. Tero Latvala's orchestral career began in 1988, when he became leader of the Finnish National Opera Orchestra. Since 1990 he has been first leader of the Tapiola Sinfonietta. Through these occupations Latvala has mastered the art of conducting from the front desk. In this way he has conducted a number of the most important works in the violin literature. During the 1980s, Tero Latvala attended Viktor Libermann's masterclasses four times; in addition, he has attended masterclasses by Miriam Fried and Péter Csaba. As an orchestral instructor, he has worked with the orchestras of Lappeenranta and Joensuu. As a soloist, Tero Latvala has worked with the Tapiola Sinfonietta, the Finnish Radio Symphony Orchestra, the Sibelius Academy Symphony Orchestra and Chamber Orchestra, Jyväskylä Sinfonia, the Mikkeli City Orchestra and Kymi Sinfonietta. Tero Latvala is also leader of the Finnish Chamber Orchestra.

The **Tapiola Sinfonietta** was founded in 1988 and, right from the outset, aimed to distance itself from other Finnish municipal orchestras in terms both of repertoire and of sonority. The orchestra's string section currently numbers 27 players, in addition to which there are double woodwind and two horns. When the orchestra was established, Finland had already many decades of experience in training musicians to the highest level. The new chamber orchestra could draw its members from among the finest newly-qualified musicians, and the end product was a youthful, malleable ensemble which approached orchestral music-making from the standpoint of chamber music.

Previous artistic directors of the Tapiola Sinfonietta have been Jorma Panula, Juhani Lamminmäki and Osmo Vänskä. In 1993 the orchestra appointed the French violinist/conductor Jean-Jacques Kantorow as artistic director, and under his direction the orchestra has achieved the highest international standard. Kantorow is renowned for his intensive rehearsal work; he refines details and sonority to perfection. This painstaking preparation is reflected in lively, virtuoso music-making in concert. Further testimony to the individual players' abilities can be found in the fact that they often appear as soloists at the Tapiola Sinfonietta's concerts.

Although the Tapiola Sinfonietta corresponds in size to an orchestra of the Viennese Classical period, the orchestra has an extensive repertoire ranging from the Baroque to contemporary music. On its numerous BIS recordings the Tapiola Sinfonietta has emerged as a peerless champion of music from the twentieth century.

Jean-Jacques Kantorow was born in Nice, France, but is of Russian extraction. He studied the violin at the conservatoires of Nice and (from the age of 13) Paris, where his teachers included Benedetti and where, a year later, he won the first prize for violin playing.

Between 1962 and 1968 he won some ten international prizes including first prizes at the Carl Flesch Competition (London), the Geneva International Competition and the Paganini Competition (Genoa). He made his Carnegie Hall début at the age of 19. Jean-Jacques Kantorow has performed as a soloist on all continents and played chamber music with Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier and others. He regularly conducts chamber orchestras in England, The Netherlands and Scandinavia. From 1985 until 1994 he was artistic director and chief conductor of the Orchestre de Chambre d'Auvergne. He is presently artistic director of the Ensemble Orchestral de Paris and, since 1993, of the Tapiola Sinfonietta in Finland. He has also been awarded the French national music award 'Les victoires de la musique classique'. He records regularly for BIS.

„**S**erenata (ital.) *serenade* (gall.) ein Abend=Ständgen, eine Abend=Music; weil dergleichen meist bey still= und angenehmer Nacht pflegt gemacht zu werden“ – so die Definition von Johann Gottfried Walther in seinem *Musikalischem Lexicon* (1732). Eine solche Art von Musik, aufgeführt *nicht* im Konzertsaal, vor erlauchten und zahlungskräftigen Publikum, sondern im Freien, für alle zugänglich, unterscheidet sich grundlegend von gängigen Vorstellungen, die man mit den Begriffen „Konzert“, „Werk“ und „Publikum“ verbindet. Wohl nicht zuletzt deswegen haftet der Gattung Serenade mit ihrem ungezwungenen, eher spielerischen Charakter hartnäckig das Verdikt an, nichts weiter als „Unterhaltungsmusik“ zu sein – mit allen negativen Konnotationen dieser Formulierung: gefällige Musik, „hübsch“ anzuhören zwar und zur Untermalung von „wichtigen“ Tätigkeiten geeignet, jedoch keine eigenständige, „gewichtige“ Kunstschöpfung, welche dem Zuhörer kritischen Intellekt, hohe Vorbildung und nicht zuletzt ausschließliche Aufmerksamkeit abverlangt.

Trotz der Definition als „Ständchen“ bleibt der Terminus „Serenade“ insgesamt merkwürdig unscharf: weder Besetzung noch Satzfolge ist in dieser gleichsam hybriden musikalischen Gattung streng festgelegt. Meist handelt es sich um mehrsätzliche Gebilde (vokal oder instrumental), die fast immer homophon und satztechnisch sehr durchsichtig gearbeitet sind und oft von einem Marsch eingeleitet werden. Unter Wolfgang Amadeus Mozarts Serenaden ist zweifellos die *Kleine Nachtmusik* KV 525 am bekanntesten, während seine vielen anderen Werke dieser Gattung, die auch Kassationen und Divertimenti heißen können, im Schatten dieser „großen Schwester“ stehen.

Der genaue Entstehungsanlaß der vierten und fünften Serenade (KV 203 und KV 204) ist nicht mehr mit Sicherheit festzustellen; wir wissen nur, daß beide Werke während Mozarts Zeit im Dienste des Salzburger Erzbischofs Hieronymus Colloredo entstanden sind (die ungnädige Entlassung des jungen Komponisten mit einem Fußtritt ist Legende geworden). Zwei mögliche Gründe für die Komposition der Serenade KV 203 erscheinen plausibel: Entweder handelt es sich um ein Auftragswerk, das der 18jährige Komponist anläßlich der Namenstagfeierlichkeiten seines Dienstherrn (am 30. September 1774) zu schreiben hatte, oder die Serenade war als „Finalmusik“ für ein festliches Freiluftkonzert gedacht, mit dem nach Salzburger Usus das Sommersemester der Universität einen krönenden Abschluß fand. Die sowohl für KV 203 als auch KV 204 erforderliche Besetzung mit relativ großem Bläserapparat (Flöten, Oboen, Fagotte, Hörner und Trompeten) legt jedenfalls eine Aufführung im Freien nahe.

Der erste Satz der *Serenade KV 203*, ein perlendes *Allegro* in D-Dur, wird von einem feierlichen *Maestoso* eröffnet und lebt vornehmlich von Kontrasten wie „hoch-tief“ oder „laut-leise“.

So folgt etwa bereits dem dreitönigen Signallauf, der das erste Thema einleitet, eine Art „Echo“ der Streicher in höherer Lage und zurückgenommener Dynamik. Am Ende einer kurzen Durchführung kündigt eine originelle harmonische Wendung den Beginn der Reprise an: nach einem längeren *decrecendo*-Abschnitt, welcher am Schluß nach fis-moll moduliert (die Musik kommt hier fast zum Stillstand), bricht unvermittelt ein ganz neues Thema in G-Dur und im *forte* heraus.

Im den folgenden drei Sätzen versetzt Mozart den Hörer dann unversehens in ein Violinkonzert – ein weiterer Beleg dafür, wie viele mögliche Spiel- und Satzarten eine Serenade umfassen konnte. Diese drei Sätze bilden auch von der Tonart her eine in sich geschlossene Einheit: sie bewegen sich um das tonale Zentrum B-Dur (*Andante*: B-Dur, Menuetto: F-Dur mit Trio in B-Dur und *Allegro*: B-Dur), das im Quintenzirkel von D-Dur als eigentlicher Haupttonart der Serenade relativ weit entfernt liegt. Mehrfach in diesem „eingebauten“ Konzert Möglichkeiten für virtuose Kadenzzen der Solovioline vorgesehen, ein weiteres Merkmal, durch das diese drei Sätze „aus dem Rahmen“ fallen. Alle anderen, in denen eher die Bläser als konzertierende Instrumente zu Wort kommen, stehen entweder in der Haupttonart D-Dur oder entfernen sich zumindest nicht weit davon. So steht etwa Trio des zweiten Menuetts in A-Dur oder ein zweites *Andante* in G-Dur – in diesem werden deutlich hörbar motivische Partikel aus der *Maestoso*-Eröffnung des ersten Satzes wieder aufgenommen.

Der Schlußsatz, ein übermütig verspieltes *Prestissimo*, greift noch einmal die auffällige harmonische Wendung nach G-Dur (im *forte*) aus dem ersten Satz auf, und zwar formal an analoger Stelle, also kurz vor Ende der Durchführung. Noch eine weitere Kuriosität von fast „Haydn'schem“ Witz weist dieses Finale auf: der Themenkopf des ersten Themas kehrt gleichzeitig auch in der Schlußgruppe der Exposition wieder, steht hier also in ganz ungewöhnlichem formalen Kontext. Mozart spielt an dieser Stelle mit Hörerwartungen. Dies kommt besonders am Reprisenende zum Tragen, wenn plötzlich noch einmal das Hauptthema einsetzt – genauso wie am Satzbeginn. Durch diesen Kunstgriff wird der Satz zu einem rondoartigen Kehraus, fast nach Art eines *perpetuum mobile*.

Selbst bei jenen Werken, die Mozart noch mehr als Gebrauchsmusik schrieb, kann er seine handwerkliche Souveränität nicht verbergen – gemeint sind die zahllosen Tänze, die offenbar aus dem Augenblick heraus für den Augenblick entstanden. Die **Vier Kontretänze** KV 101 waren etwa für den Salzburger Karneval von 1776 gedacht, wobei die in Tempo und Metrum unterschiedlichen Sätze trotz ihrer strikt periodischen Anlage durchaus auch Züge eines selbständigen Divertimentos vermitteln.

Die von Stil und Besetzung her ihrer „Vorgängerin“ sehr ähnliche *Serenade KV 204* komponierte Mozart Anfang August 1775, ebenfalls in Salzburg. Der erste Satz, geprägt von überschäumender Spielfreude, erinnert in Duktus und Harmonik partiell an den Kopfsatz der etwa zeitgleich entstandenen Klaviersonate KV 283. Auch die *Serenade KV 204* enthält im zweiten bis vierten Satz ein veritables Violinkonzert, wenn auch harmonisch nicht so deutlich von den restlichen Sätzen abgehoben. Die relativ strenge viertaktige Periodengliederung kontrastiert reizvoll mit dem tänzerisch-neckenden Spiel zwischen Violine und Orchester; alternierend „hingetupfte“ Töne wechseln mit *unisono*-Klangeffekten, und wiederum erhält die Violine Gelegenheit zu virtuosen Kadenzen. In dem mehr lyrischen *Andante* in G-Dur treten einzelne Instrumente solistisch aus dem Tutti des Orchesters hervor, zunächst die Flöte, später das Fagott und schließlich die Oboe. Klanglich gewinnt man den Eindruck, daß Mozart sich in diesem „Sonatensatz“ (er enthält nur eine winzige Durchführung von insgesamt 10 Takten) bereits weit von allen gängigen Schemata entfernt hat und nun einzelne Charaktere individuell ausformt. Das folgende Menuett mit Trio ist eine Art Frage und Antwort-Spiel: konzertierende Solo-Flötenpartien wechseln ab mit Unisono-Einwürfen der Streicher.

Der originellste Satz ist ohne Zweifel das abschließende *Andantino grazioso – Allegro*: Hier werden von Mozart zwei gänzlich verschiedene Satztypen nicht nur miteinander verknüpft, sondern gleichsam „überlagert“, nämlich ein schneller Sonatensatz im 3/8-Takt und ein kanntables *Andantino* im 2/4-Takt. Die Allegroteile bilden für sich gesehen eine vollständige Sonatenform mit Exposition, Durchführung und Reprise. Diese einzelnen Segmente werden von einem längeren *Andantino*-Abschnitt eingeleitet und dann mehrfach – immer an den formalen „Nahtstellen“, etwa zwischen Reprise und Durchführung – von weiteren Einschüben unterbrochen, die im Verlauf des Satzes mehr und mehr verkürzt werden.

Eine Musik, die mit solch raffinierten Formideen arbeitet, ist keineswegs „leicht“ im Sinne von „wenig gewichtig“, sondern originell, gefällig und witzig. Der 18jährige Mozart nutzt gerade die große formale und satztechnische Freiheit, die die Gattung *Serenade* zu bieten hat, als ein „Experimentierfeld“ für ungewöhnliche musikalische Konzeptionen. Auf diese Weise entstand ein buntes Kaleidoskop von spielerisch-tänzerischen Sätzen heiteren Charakters, die trotzdem kunstvoll ausgestaltet und durch satzübergreifende Themen- und Motivbezüge zu einem geschlossenem Ganzen verarbeitet sind, aufgereiht wie Perlen auf einer Schnur oder wie fein zisierte Edelsteine, deren Funkeln sich erst nach mehrmaligem Hören erschließt.

© Stefanie Steiner 2000

Tero Latvala begann seine Studien 1972 bei Anna-Maija Usma am Konservatorium in Helsinki. Im folgenden Jahr wechselte er zur Sibelius-Akademie, um dort bei Leena Siukonen-Penttilä, Ari Angervo, Aleksander Vinnitsky und Tuomas Haapanen zu studieren. Latvalas Orchesterlaufbahn begann 1988, als er Konzertmeister des Finnish National Opera Orchestra wurde. Seit 1990 ist Tero Latvala erster Konzertmeister der Tapiola Sinfonietta. Durch diese Aufgaben beherrscht er die Kunst des Dirigierens vom ersten Pult. Einige der bedeutendsten Werke der Violin-Literatur hat Latvala auf diese Weise dirigiert. In den 80er Jahren war Latvala viermal Teilnehmer an Viktor Libermanns Meisterkursen. Zusätzlich besuchte er Meisterkurse von Miriam Fried und Péter Csaba. Als InstruktEUR arbeitete er mit den Orchestern von Lappeenranta und Joensuu und als Solist mit der Tapiola Sinfonietta, dem Finnish Radio Symphony Orchestra, dem Sibelius Academy Symphony Orchestra und Chamber Orchestra, der Jyväskylä Sinfonia, dem Mikkeli City Orchestra und der Kymi Sinfonietta. Tero Latvala ist weiterhin Konzertmeister des Finnish Chamber Orchestra.

Die **Tapiola Sinfonietta** wurde 1988 gegründet, um eine Ausnahme hinsichtlich des Repertoires und der Klangkultur bei finnischen städtischen Orchestern zu bilden. Heute besteht das Orchester aus 27 Streichern, doppelten Holzbläsern und zwei Waldhörnern. Bei der Gründung des Orchesters gab es bereits seit Jahrzehnten in Finnland eine Musikausbildung auf Spitzen-niveau. Das neue Kammerorchester konnte unter den besten, gerade diplomierten Musikern seine Wahl treffen, und als Ergebnis entstand ein jugendliches, entwicklungsfähiges Ensemble, das an das Orchestermusizieren von einem kammermusikalischen Standpunkt aus herantritt.

Künstlerische Leiter der Tapiola Sinfonietta waren Jorma Panula, Juhani Lamminmäki und Osmo Vänskä. 1993 wurde der französische Violinist und Kapellmeister Jean-Jacques Kantorow künstlerischer Leiter, unter dessen Leitung das Orchester die internationale Spitzenklasse erreichte. Kantorow ist wegen seiner intensiven Einstudierungsarbeit bekannt. Er arbeitet bis zur Perfektion an Details und Klängen. Die sorgfältige Vorarbeit ergibt bei den Konzerten eine lebhafte, virtuose Musik. Es spricht für den Standard der Musiker, daß sie häufig als Solisten bei den Konzerten der Tapiola Sinfonietta erscheinen.

Obwohl die Tapiola Sinfonietta ihrer Art nach einem Orchester der Wiener Klassik entspricht, umfaßt ihr Repertoire Werke vom Barock bis zur neuen Musik. Auf vielen Schallplatten, hauptsächlich für BIS eingespielt, erscheint die Tapiola Sinfonietta ausdrücklich als hervorragender Interpret zeitgenössischer Musik.

Jean-Jacques Kantorow wurde in Nizza geboren, ist aber russischer Herkunft. Er studierte Violine an den Konservatorien in Nizza und (ab 13 Jahren) in Paris, wo Benedetti zu seinen Lehrern gehörte und wo er ein Jahr später einen ersten Preis für Violine gewann.

1962-68 gewann er etwa zehn internationale Preise, darunter erste Preise beim Carl-Flesch-Wettbewerb in London, dem internationalen Wettbewerb in Genf und dem Paganini-Wettbewerb (Genua). Er debütierte in der Carnegie Hall mit 19 Jahren. Er trat solistisch auf allen Kontinenten auf und spielte Kammermusik mit Gidon Kremer, Krystian Zimerman, Paul Tortelier und anderen. Er dirigiert regelmäßig Kammerorchester in England, den Niederlanden und Skandinavien. 1985-94 war er künstlerischer Leiter und Chefdirigent des Orchestre de Chambre d'Auvergne. Derzeit ist er künstlerischer Leiter des Ensemble Orchestral de Paris, und seit 1993 der Tapiola Sinfonietta in Finnland. Er erhielt auch die nationale französische Musikauszeichnung „Les victoires de la musique classique“.

“**S**erenata (ital.), sérénade, de la musique le soir; de telles choses sont généralement jouées par des soirées calmes et plaisantes” – c’est ce qu’on lit comme définition du mot dans le *Musikalisches Lexicon* (1732) de Johann Gottfried Walther. Cette musique, jouée non pas dans une salle de concert devant un public illustre et à l’aise, mais en plein air, accessible à tout le monde, est fondamentalement différente des conceptions courantes associées aux mots “concert”, “œuvre” et “public”. C’est surtout pour cette raison que le genre de sérénade, avec son caractère aisé, assez enjoué, trouve difficile de secouer l’image de n’être rien de plus que “de la musique légère” avec toutes les connotations négatives impliquées par le terme: musique plaisante, facile pour toute oreille et appropriée comme musique de fond d’activités “importantes”, mais non pas comme création artistique indépendante profonde demandant un intellect critique, un haut degré d’instruction et, surtout, une attention ininterrompue de la part des auditeurs.

Partout, le terme de “sérénade” reste remarquablement imprécis: ni l’instrumentation ni la suite des mouvements ne sont nettement définies dans ce genre musical hybride. En général, de telles pièces ont compté plus d’un mouvement (vocal ou instrumental), presque toujours présentés en homophonie et, techniquement, de manière très transparente; les œuvres commencent souvent par une marche. Des sérénades de Wolfgang Amadeus Mozart, la plus populaire est indéniablement *Eine kleine Nachtmusik* KV 525, tandis que ses nombreuses autres œuvres dans ce genre – y compris celles connues sous les noms de cassations ou divertimentos – sont restées dans l’ombre de leur “grande sœur”.

On ne peut plus déterminer avec certitude la raison précise de la composition des *quatrième* et *cinquième sérénades* (KV 203 et 204); nous savons seulement que les deux œuvres furent écrites au temps du service de Mozart chez l’archevêque Colloredo à Salzbourg (l’indigne renvoi du compositeur de ce poste, quand Mozart fut littéralement mis à la porte, est source de légendes). Deux raisons possibles pour la composition du KV 203 semblent plausibles: soit que ce fût une commande acceptée par le compositeur de 18 ans pour marquer la célébration de la fête nominale de son employeur (30 septembre 1774), ou que la sérénade fût destinée à être le grand finale du festif concert de plein air qui, selon la coutume à Salzbourg, terminait la session d’été de l’université. Les forces instrumentales requises pour le KV 203, comme d’ailleurs pour le KV 204, avec des sections de vents relativement grandes (flûtes, hautbois, bassons, cors et trompettes), sembleraient appuyer l’idée d’une exécution à l’extérieur.

Le premier mouvement de la *Sérénade no 4 en ré majeur* KV 203, un pétillant *Allegro assai* en ré majeur, est introduit par un festif *Andante maestoso* et fait bon usage de contrastes – aigu contre grave ou fort contre doux. Suivant immédiatement le signal de trois notes sur lequel

s'ouvre le premier thème par exemple, nous entendons une sorte d'écho aux cordes aiguës et à un niveau réduit de nuances. A la fin d'un bref développement, le début de la réexposition est indiqué par un tournant harmonique original: après un long *decrescendo* qui finit par moduler à fa dièse mineur (la musique en vient presque à un arrêt), un thème tout nouveau éclate à l'improviste, joué *forte* en sol majeur.

Dans les trois mouvements suivants, Mozart transporte soudain l'auditeur dans un concerto pour violon – autre évidence des nombreuses techniques de jeu et types de mouvements qui pouvaient faire partie d'une sérénade. Ces trois mouvements forment aussi une unité en elle-même en termes de tonalité: ils sont centrés autour de la tonalité de si bémol majeur (*Andante*: si bémol majeur; Menuetto: fa majeur avec un trio en si bémol majeur; *Allegro*: si bémol majeur) qui, dans le cercle de quintes, est relativement distante de la tonalité principale de la sérénade, ré majeur. Il se présente plusieurs occasions de jouer des cadences pour violon solo virtuose dans ce concerto pour violon enchaîné: un autre signe que ces mouvements ne cadrent pas dans le schéma fondamental de la pièce. Tous les autres mouvements dans lesquels les vents ont tendance à ressortir comme instruments "concertants" sont soit dans la tonalité principale de ré majeur ou dans une tonalité avoisinante. Le trio du second menuet, par exemple, est en la majeur et le second *Andante* est en sol majeur; dans ce dernier mouvement, des fragments motiviques de l'introduction *maestoso* du premier mouvement sont clairement discernables.

Le dernier mouvement, un *Prestissimo* énergique et enjoué, reprend encore le changement harmonique frappant vers sol majeur (*forte*) du premier mouvement, à l'endroit correspondant du point de vue formel, juste avant la fin du développement. Ce finale montre aussi une autre curiosité, un exemple d'humour presque à la Haydn: le premier thème du premier mouvement revient dans le dernier groupe de l'exposition, un contexte formel très original. A ce point, Mozart joue avec ce que l'auditeur s'attend à entendre. Il met son projet à exécution surtout à la fin de la réexposition, quand le thème principal réapparaît soudain – tout comme au début du mouvement. Cette technique fait du mouvement un adieu en sorte de rondo, presque à la manière d'un *perpetuum mobile*.

Même dans les œuvres que Mozart écrivit principalement comme "Gebrauchsmusik", il ne pouvait pas dissimuler la haute qualité de son travail. Parmi ces œuvres se trouvent d'innombrables danses écrites apparemment sur l'inspiration du moment. Les *Quatre Contredanses* KV 101 par exemple étaient destinées au carnaval de Salzbourg de 1776; les pièces réussissent à transmettre l'impression d'être un divertissement indépendant et, malgré la structure stricte de leurs phrases, offrent une grande variété de tempos et de mètres.

La *Sérénade no 5 en ré majeur* KV 204, que Mozart composa à Salzbourg au début d'août 1775, ressemble beaucoup à son prédécesseur en termes de style et d'instrumentation. En ce qui concerne le caractère et l'harmonie, le premier mouvement, caractérisé par un enthousiasme débordant, rappelle un peu le premier mouvement de la *sonate pour piano* KV 283 écrite à peu près en même temps. Les second, troisième et quatrième mouvements de la *Sérénade* KV 204 forment également un véritable concerto pour violon quoiqu'ici, l'harmonie se distingue moins nettement des autres mouvements. La structure relativement stricte de phrases à quatre mesures forme un charmant contraste à l'échange dansant taquin, entre le violon et l'orchestre; des notes "pointées" s'opposent à des effets soniques d'unisson et le violon profite d'une autre occasion pour jouer des cadences virtuoses. Dans l'*Andante* en sol majeur plus lyrique, des instruments solitaires se révèlent être solistes – d'abord la flûte, puis le basson et finalement le hautbois. En termes de son, on a l'impression que dans ce "mouvement de forme sonate" (qui renferme un tout petit développement de dix mesures), Mozart s'est déjà beaucoup distancié des modèles coutumiers et qu'il a moulé les différents caractères sur une base individuelle. Le menuet et trio suivant ressemble à un jeu de question et réponse: des passages de flûte solo concertante alternent avec des entrées des cordes à l'unisson.

Le mouvement le plus original est sans l'ombre d'un doute le dernier, *Andantino (grazioso)* – *Allegro*. Ici, Mozart ne fait pas qu'allier, il superpose deux types complètement différents de mouvements – une construction de forme sonate rapide en 3/8 et un *Andantino cantabile* en 2/4. Les sections *Allegro* constituent une forme sonate complète de son propre droit avec exposition, développement et réexposition. Ces segments séparés sont introduits par un passage *Andantino* longuet et interrompus à plusieurs reprises – toujours aux "coutures" formelles, par exemple entre le développement et la réexposition – par d'autres insertions qui, au cours du mouvement, deviennent de plus en plus courtes.

La musique associée à des idées formelles si raffinées n'est en aucun cas "légère" dans le sens "d'insignifiante" mais au contraire originale, plaisante et spirituelle. A dix-huit ans, Mozart exploite la grande liberté formelle et technique offerte par le genre de la sérénade, l'utilisant comme un "laboratoire" pour ses conceptions musicales inhabituelles. De cette manière, il créa un kaléidoscope coloré de mouvements dansants enjoués, joyeux de caractère mais néanmoins organisés avec adresse et composés comme un tout unifié par des correspondances thématiques et motiviques entre les mouvements. Ces derniers sont comme un rang de perles ou comme des bijoux finement ciselés dont le lustre véritable ne se révèle qu'après une écoute répétée.

© Stefanie Steiner 2000

Tero Latvala entreprit ses études au conservatoire d'Helsinki en 1972 avec Anna-Maija Usma. L'année suivante, il entra à l'Académie Sibelius pour étudier avec Leena Siukonen-Penttilä, Ari Angervo, Aleksander Vinnitsky et Tuomas Haapanen. La carrière orchestrale de Tero Latvala commença en 1988 quand il devint premier violon de l'Orchestre de l'Opéra National Finlandais. Il est premier violon de la Sinfonietta Tapiola depuis 1990. Grâce à ce poste, Latvala maîtrise l'art de la direction à partir du premier pupitre. C'est ainsi qu'il a dirigé plusieurs des œuvres les plus importantes de la littérature pour violon. Dans les années 1980, Tero Latvala suivit quatre fois les classes de maître de Viktor Libermann; il fréquenta de plus celles de Miriam Fried et Péter Csaba. Comme instructeur d'orchestre, il a travaillé avec les orchestres de Lappeenranta et de Joensuu. Comme soliste, Tero Latvala a travaillé avec la Sinfonietta Tapiola, l'Orchestre Symphonique de la Radio Finlandaise, l'Orchestre Symphonique et l'Orchestre de Chambre de l'Académie Sibelius, la Sinfonia de Jyväskylä, l'Orchestre de la ville de Mikkeli et la Sinfonietta de Kymi. Tero Latvala est également premier violon de l'Orchestre de Chambre Finlandais.

La **Sinfonietta Tapiola** fut fondée en 1988 comme orchestre de chambre dont le répertoire et la culture sonore se distinguaient des orchestres municipaux finlandais traditionnels. La section des cordes de l'orchestre se compose maintenant de 27 musiciens. L'ensemble est complété par une double section de bois et deux cors. A la fondation de l'orchestre, la Finlande jouissait depuis plusieurs décennies déjà d'un éminent niveau d'instruction musicale. Le jeune orchestre de chambre fit un choix des meilleurs nouveaux diplômés et il en est résulté un ensemble jeune, en plein épanouissement, qui s'approche de la musique orchestrale par la voie de la musique de chambre.

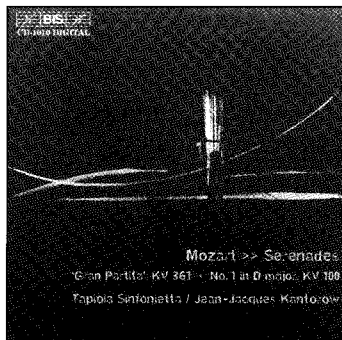
Jorma Panula, Juhani Lamminmäki et Osmo Vänskä ont été les directeurs artistiques de la Sinfonietta Tapiola. En 1993, le violoniste et chef d'orchestre français Jean-Jacques Kantorow prit la relève et, sous sa direction, l'orchestre s'est hissé à un niveau international élitare. Kantorow est connu pour l'intensité de ses répétitions. Il polit les détails et la sonorité jusqu'à la perfection. Le soigneux travail de préparation débouche, aux concerts, sur de la musique virtuose remplie de vie. Le fait que les membres de la Sinfonietta Tapiola se produisent souvent en solistes aux concerts de la formation en dit long sur leur niveau de compétence.

Même si la composition de la Sinfonietta Tapiola est du type classicisme viennois, l'orchestre couvre un vaste répertoire s'étendant du baroque à la musique nouvelle. Les nombreux disques, principalement de marque BIS, de la Sinfonietta Tapiola révèlent clairement un interprète supérieur de la musique de notre siècle.

D'origine russe, **Jean-Jacques Kantorow** est né à Nice en France. Il a étudié le violon au Conservatoire de Nice et (à partir de 13 ans), au Conservatoire National Supérieur de Paris, dans la classe de Benedetti, où il obtint le Premier Prix de Violon un an plus tard.

Entre 1962 et 1968, il gagna une dizaine de prix internationaux dont le Premier Prix Carl Flesch à Londres, le Premier Prix du Concours International de Genève et le Premier Prix Paganini à Gênes. Il fit ses débuts au Carnegie Hall à l'âge de 19 ans. Jean-Jacques Kantorow s'est produit comme soliste sur tous les continents et il a joué de la musique de chambre avec, entre autres, Gidon Kremer, Krystian Zimerman et Paul Tortelier. Il dirige régulièrement des orchestres de chambre en Angleterre, aux Pays-Bas et en Scandinavie. Il fut directeur artistique et chef principal de l'Orchestre de Chambre d'Auvergne de 1985 à 1994. Il est actuellement directeur artistique de l'Ensemble Orchestral de Paris et, depuis 1993, également de la Sinfonietta Tapiola en Finlande. Il a reçu le prix musical national français "Les victoires de la musique classique".

Also available:



BIS-CD-1010

Wolfgang Amadeus Mozart

Serenade, KV 361 (370a) 'Gran Partita' • Serenade No. 1 in D major, KV 100

Tapiola Sinfonietta conducted by Jean-Jacques Kantorow

INSTRUMENTARIUM

Tero Latvala . . . Violin: Baptista Ceruti (1813). Bow: E. Sartory

Recording data: September 1999 (KV 203/204) and April 2000 (KV 101) at the Tapiola Concert Hall, Finland

Balance engineer/Tonmeister: Jens Braun

Neumann microphones; Studer Mic AD 19 microphone pre-amplifier; Yamaha O2R digital mixer;

Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones (KV 203/204); Neumann microphones;

Studer 961 mixer; Genex GX 8000 MOD recorder; Stax headphones (KV 101)

Producer: Jens Braun

Digital editing: Jeffrey Ginn

Cover text: © Stefanie Steiner 2000

English translation: Andrew Barnett

French translation: Arlette Lemieux-Chéné

Front cover design: Alix Dryden

Typesetting, lay-out: Kyllikki & Andrew Barnett, Compact Design Ltd., Saltdean, Brighton, England

Colour origination: Jenson Studio Colour, Leeds, England

BIS CDs can be ordered from our distributors worldwide.

If we have no representation in your country, please contact:

BIS Records AB

Stationsvägen 20

S-184 50 Åkersberga

Sweden

Tel.: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 30

Fax: 08 (Int.+46 8) 54 41 02 40

e-mail: info@bis.se

Website: <http://www.bis.se>

© 1999 & 2000; © 2002, BIS Records AB, Åkersberga.



Jean-Jacques Kantorow



Tapiola Sinfonietta

