



*The Last
Symphonies*

MOZART'S
INSTRUMENTAL ORATORIUM

*Concentus Musicus Wien
Harnoncourt*

WOLFGANG
AMADEUS
MOZART

(1756–1791)

INSTRUMENTAL
ORATORIUM

ALBUM 1

Symphony No. 39 in E-flat major, K 543

- 1 I Adagio – Allegro
- 2 II Andante con moto
- 3 III Menuetto. Allegretto – Trio
- 4 IV Finale. Allegro

Symphony No. 40 in G minor, K 550

- 5 I Molto allegro
- 6 II Andante
- 7 III Menuetto. Allegretto – Trio
- 8 IV Allegro assai

ALBUM 2

*Symphony No. 41 in C major,
K 551 “Jupiter”*

- 1 I Allegro vivace
- 2 II Andante cantabile
- 3 III Menuetto. Allegretto – Trio
- 4 IV Molto allegro

CONCENTUS MUSICUS WIEN
NIKOLAUS HARNONCOURT

CONCENTUS MUSICUS WIEN

Violin: Erich Höbarth (Joseph Guarnerius jun., Cremona, 1710), Alice Harnoncourt (Jacobus Stainer, Absam, 1665), Andrea Bischof (French, mid 19th century), Maria Bader-Kubizek (Francesco Verle, Padoua, 1685), Christian Eisenberger (J.B. Havelka, Linz, around 1760), Thomas Fheodoroff (Nicolaus Gagliano, Naples, 1747), Karl Höffinger (Barak Norman, London, 1709), Silvia Iberer (Alberti, early 18th century), Barbara Klebel-Vock (Vinaccia, Naples, 18th century), Veronica Kröner (Jacobus Stainer, around 1660), Ingrid Loacker (Philipp Aachner, Mittenwald, 1795), Peter Schoberwalter sen. (Jacobus Stainer, Absam, around 1650), Peter Schoberwalter jun. (Klotz, Mittenwald, 18th century), Florian Schönwiese (Vincenzo Panormo, 1780), Elisabeth Stifter (Ägidius Klotz, 1779)

Viola: Gertrud Weinmeister (J.G. Leeb, Vienna, around 1800), Ursula Kortschak (Conrad Verll, Vienna, 1737), Dorle Sommer (Ferdinant Mayr, Salzburg, 1740), Lynn Pascher (Brescian School, around 1600)

Cello: Dorli Schönwiese (Georg Kloth, Mittenwald, 1725), Franz Bartolomey (Alberto Caressa, Paris, 1918), Peter Sigl (unknown, Vienna, around 1800)

Double Bass: Andrew Ackerman (Milan, mid 18th century), Eduard Hruza (Anthony Stefan Posch, Vienna, 1729)

Flauto traverso: Robert Wolf (R. Tutz after C.A. Grenser, around 1790), Reinhard Czasch, K 551 (R. Tutz after C.A. Grenser, around 1790)

Oboe, K 550 & 551: Hans-Peter Westermann, Marie Wolf (H.-P. Westermann after V. Panormo, late 18th century)

Clarinet, K 543 & 550: Robert Pickup (Clarinet in A: A. Schöni after T. Lotz, 1790; Clarinet in B & C: R. Tutz after J.H. Grenser, 1810), Georg Riedl (Clarinet in A, B & C: R. Tutz after J.H. Grenser, 1810)

Bassoon: Alberto Grazi, K 550, Eleanor Froelich, Katalin Sébella, K 543 & 551 – (P. de Koningh after J.H. Grenser, 1810)

Horn: Hector McDonald (Ignaz Lorenz, Linz, early 19th century), David Kammerzelt, K 543 & 551, Athanasios Ioannou, K 550 (A. Jungwirth after I.A. Lausmann, c. 1800)

Trumpet, K 543 & 551: Andreas Lackner, Herbert Walser-Breuss (R. Egger after J.A. Bauer, c. 1804)

Timpani, K 543 & 551: Dieter Seiler (Austria, 18th century)

Recording: October 12–14, 2013, Musikverein, Vienna
Executive Producer: Michael Schetelich • Recording Producer: Martin Sauer
Cover Painting: Joseph Lange (1751–1831); Stiftung Mozarteum, Salzburg • Artwork: Evan Gaffney

Musik ist Sprache

*Gedanken von Nikolaus Harnoncourt
zu Mozarts drei letzten Sinfonien*

Als Ergebnis einer mehr als sechzig Jahre währenden Beschäftigung mit den drei letzten Sinfonien Wolfgang Amadeus Mozarts legt Nikolaus Harnoncourt mit diesem Album nunmehr die erste Aufnahme dieser Werke mit seinem Instrument, dem Concentus Musicus Wien, vor – und nicht als Aufnahme dreier voneinander unabhängiger Werke, sondern als ein Instrumental-Oratorium, d.h. als *ein* Werk in drei Teilen.

Heute bin ich überzeugt von dieser Einheit. – Schon die Entstehungsgeschichte des Werkes ist ungewöhnlich, ja einmalig: Ein Komponist wie Mozart schreibt drei Sinfonien, eine nach der anderen, ein Riesenwerk (Aristoteles sagt, dass »das Ganze« früher da sei als die Teile). Hier schreibt er nicht eine Sinfonie und dann wieder eine und so weiter. Gruppen von Werken zu schreiben und zu veröffentlichen war eine übliche Sache, in der Regel drei oder sechs. Aber so, in wenigen Wochen, ohne einen Anlass wie einen Auftrag oder eine Konzert-Akademie – da muss Mozart einen Plan gehabt haben: Die Form des Instrumental-Oratoriums gab es nicht. Das war seine Idee. Ein Genie wie Mozart stolpert nicht beim Komponieren von Sinfonien in ein Großwerk.

Dieses Instrumental-Oratorium ist in einer der kreativsten, aber auch der schwierigsten Perioden in Mozarts Leben entstanden – im Sommer 1788, binnen weniger Wochen. In sein *Verzeichniß aller meiner Werke* eingetragen hat er sie am 26. Juni (Sinfonie Es-Dur), 25. Juli (Sinfonie g-Moll) und 10. August (Sinfonie C-Dur) – man kann also von etwas weniger als zwei Monaten kompositorischer Arbeit ausgehen, wenn man bedenkt, dass Mozart erst am 17. Juni vom Wiener Tuchlauben in die damals ruhigere Vorstadt Alsergrund umgezogen war. Zwar hatte er schon vorher unter Beweis gestellt, dass er in der Lage war, sehr schnell zu komponieren, wenn es erforderlich war – die Sinfonie C-Dur KV 425, die sogenannte Linzer, entstand in nur vier Tagen – in diesen Sommermonaten kann man aber wohl von einer Explosion künstlerischer Schaffenskraft sprechen.

Die Mozart-Biographen sprechen von einer Notlage des Komponisten gerade zu dieser Zeit (die berühmten verzweifelten und hochgeheimen »Bettelbriefe« an den Logenbruder Michael Puchberg). Ich sehe – ähnlich wie Prof. Kenneth Hsu oder Peter Gülke – die Situation gänzlich anders: Wenn er einmal zusätzlich Geld brauchte – er hatte ja sein Gehalt als Hofkompositeur und Einkünfte von Schülern und sonstige Honorare –, hatte Mozart jeden Kredit, etwa beim Verleger Hoffmeister. Er war keineswegs verarmt. Spielschulden, ein oft gebrauchtes Argument für die Bettelbriefe, sind gerade aufgrund der Briefinhalte höchst unwahrscheinlich für seinen verzweifelten Geldbedarf. Er fuhr prinzipiell im eigenen oder gemieteten Wagen, nach Prag und wo immer hin. – Die Bettelbriefe hatten offenbar einen ganz anderen Grund, den Mozart peinlichst verheimlichte. Es war wohl Schweigegeld, das ein Erpresser verlangte. Das Problem der »Geldnot« können wir also im Zusammenhang mit der Komposition dieses Werkes vergessen.

Ähnlich wie bei Bach stellt sich ja immer wieder die Frage, an wen wendet sich der Komponist mit seinem Werk – und was kann der Hörer davon verstehen. Ich glaube, dass man den damaligen Hörer nicht unterschätzen soll. Mozart differenziert in seinen Briefen ziemlich deutlich die verschiedenen Hörer und will, dass auch »die mit den langen Ohren« – damit meint er die Esel – etwas davon haben und die Gewalt der Musik empfinden können. Dass man die Bedeutung der Tonarten erkennt bzw. empfindet, war für Mozart essenziell und zu seiner Zeit selbstverständlich. Das ist heute durch die gleichschwebende Temperatur verlorengegangen.

Was Mozarts Trias aber heraushebt, ist die enge Verflechtung der drei Werke untereinander auf mehreren Ebenen. Nikolaus Harnoncourt bezieht sich hier auch auf die unabhängig von ihm entstandenen Erkenntnisse von Peter Gülke, die dieser in einem 1996 gehaltenen und 1997 gedruckten Vortrag aufführt.

Der Zusammenhang der drei Sinfonien springt mir schon bei Betrachtung ihrer Form entgegen: Die Es-Dur-Sinfonie beginnt mit einer richtigen Ouvertüre oder Intrada (wie keine der beiden anderen). – Die C-Dur-Sinfonie (Jupiter) endet mit einem richtigen Finale (wie keine der beiden anderen). – Die g-Moll-Sinfonie hingegen hat keinen richtigen Anfang. Das, was die Bratschen da am Beginn spielen, ein g-Moll-Gewaber, könnte schon eine Ewigkeit klingen, Mozart schreibt nur einen Takt. Auf jedem Ton des ersten Themas liegt eine Appoggiatura, dadurch wird es nicht greifbar, verschwimmt geradezu.

Das Finale der Es-Dur-Sinfonie ist unter den Finalsätzen Mozarts einmalig. Es ist monothematisch – es gibt also kein zweites Thema –, es rast durch die entferntesten Tonarten und endet in einer Staubwolke, aus der dann dieser unbestimmte,

suchende Beginn der g-Moll-Sinfonie entsteht. Diese »Staubwolke«, also der abrupte Schluss, wurde schon nach den ersten Aufführungen heftig kritisiert (besonders von Hans Georg Nägeli 1826). – Als ich einmal die g-Moll-Sinfonie in Wien dirigiert habe, habe ich ihr die letzten Takte der Es-Dur-Sinfonie vorangestellt, um den Übergang zu verdeutlichen – es war spannend und überzeugend für die Zuhörer. – Und was passiert im Finale der g-Moll-Sinfonie? Da wird am Beginn der Durchführung zuerst die Melodie zerstört und dann die Harmonie: Der melodische Kern dieses Satzes wird zertrampelt. Danach gibt es eine Kette von zwölf absteigenden Quinten, wovon acht im Bass sind. Damit wird der Harmonie der Boden entzogen: Man kommt dabei in Tonarten, die es damals noch gar nicht gab. – Und nach der totalen Zerstörung dieser beiden Elemente, was soll da noch passieren? Als wir das letztthin gespielt haben, habe ich nichts erklärt – und doch sind die Leute dagesessen wie in ihre Sitze gehämmert. Sie hatten wohl ein Gefühl, als wäre eine Kluft in den Abgrund aufgerissen worden. – Die unbedingt notwendige Rettung bringt dann die C-Dur-Sinfonie mit ihrer strahlenden Sicherheit. – Natürlich bauen sich auch hier von Anfang an gefährliche Probleme auf. So wird etwa im langsamen Satz das Einlassbegehren ins Heiligtum, wie später in der *Zauberflöte*, zweimal durch ein heftiges »Zurück« abgewehrt, bevor beim dritten Mal das Tor geöffnet wird.

Ein gewichtiges Argument für die Einheit des Werkes ist die Raffinesse, mit der Mozart dieselben drei Themen und Motive durch alle drei Sinfonien führt – gleichsam als Urbausteine (siehe Gülke) – manchmal klar und offen, manchmal labyrinthartig verwürfelt, wie das damals in allen Künsten üblich war.

Auch wenn mit Ausnahme von *La Betulia liberata* (1771) kein weiteres Oratorium von Mozart überliefert ist (von der Kantate *Davidde penitente* als teilweiser

Umarbeitung der Messe in c-Moll KV 427 abgesehen), so hat er sich doch intensiv mit der Gattung als solcher beschäftigt. Einen entscheidenden Anteil daran hatte der Diplomat Gottfried Baron van Swieten, in dessen Haus Mozart seit 1782 verkehrte und der ihn mit Werken Georg Friedrich Händels und Johann Sebastian Bachs bekannt machte und eine intensive Phase der Auseinandersetzung damit auslöste. Ab 1787 bearbeitete Mozart im Auftrage des Barons verschiedene Oratorien – die Aufführungen dirigierte er selbst. Im Frühjahr 1788, also kurz vor dem großen symphonischen Werk, leitete er *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* von Carl Philipp Emanuel Bach. Die Auseinandersetzung mit diesem Großwerk könnte Mozarts Ideen zu seinem Werk befruchtet haben.

Die besonderen Formen dieses allerersten Instrumental-Oratoriums mussten natürlich erst gefunden werden. Mozart bahnte sich damit einen bis dahin unbegangenen Weg. – Durch den Wegfall der üblichen Formen wie Chöre, Arien und Rezitative konnte er seine Gedanken und Aussagen unmittelbar in schnellem Wechsel oder Dialog aufeinanderprallen lassen – viel direkter, als das in einem konventionellen Oratorium oder einer Oper möglich war.

Schon seit Jahrzehnten empfand ich jede Aufführung dieser drei Sinfonien als Entdeckungsreise: Wieso sind ihre Themen und Motive verwandt bis zur Identität? Wieso wird das Vokabular der rhetorischen Figuren, die in der Musik seit langem angewandt wurden, hier derart extrem ausgeschöpft? – Wir befinden uns also von der Es-Dur-Intrada ausgehend auf einem zerklüfteten Weg – eigentlich einem Seelendrama –, der schließlich zur gewaltigen Coda am Ende des Jupiter-Finales führt. Diese ist also ein Ziel, ein Endpunkt. Von hier gibt es kein »weiter«.

Man kann natürlich einen konkreten »Inhalt« dieses Oratoriums nicht erzählen. – Wie alle große Kunst ist auch dieses Werk vieldeutig (Egon Friedell). Jeder Mensch kommt so zu einem persönlichen Erleben. Ich will nicht, dass meine Erkenntnis der Werk-Einheit, deren ich mir nun sicher bin, als spekulativ angesehen wird: Es ist ein symphonisches Gesamtwerk, das ich als »Instrumental-Oratorium« bezeichne. – Man mag meiner Erkenntnis folgen oder im Zweifel oder in Ablehnung verharren: Die Musik Mozarts ist Sprache und spricht für sich. Die will so konkret und professoral gar nicht verstanden werden.

Music is Language

*Nikolaus Harnoncourt's thoughts
on Mozart's last three symphonies*

Nikolaus Harnoncourt has spent more than sixty years exploring Mozart's last three symphonies. The present album represents the results of this engagement. It is also his first recording of these three works with his own "instrument", the Concentus Musicus Wien. This is a recording not of three independent works but of a single work in three sections: an "Instrumental Oratorium".

I am now fully convinced of this unity. Even the genesis of the work is unusual, not to say unique: a composer like Mozart writing three symphonies, one after the other, as a single vast work. (Aristotle says that "the whole" exists before the individual parts.) In this instance, what he writes is not one symphony followed by another one. It was usual to write and publish groups of works – as a rule in sets of three or six. But in this case Mozart wrote all three within a matter of weeks, without any obvious reason for doing so, whether in the form of a commission or with a concert in mind. Mozart must have had a plan: the Instrumental Oratorium did not exist as a form. That was his idea. A genius like Mozart does not stumble upon a large-scale work while writing symphonies.

These symphonies were written during one of the most productive but also one of the most difficult periods in Mozart's life – within a matter of only a few weeks in the summer of 1788. They were entered under three separate dates in his *Verzeichnüss aller meiner Werke* – the thematic catalogue of his works that he maintained from February 1784 until his death: the Symphony in E-flat major is dated 26 June, the Symphony in G minor 25 July and the Symphony in C major 10 August. In short, we can assume that all three works were completed in under two months, especially when we recall that it was not until 17 June that Mozart moved from the Tuchlauben in the inner city to what was then the quieter suburb of Alsergrund. Of course, he had earlier demonstrated his ability to compose very quickly when necessary – the Symphony in C major K 425 ("Linz"), for example, was written in only four days in 1783 – but it would be entirely legitimate to speak of a veritable explosion of artistic creativity during the summer of 1788.

Mozart's biographers have often referred to the composer's critical situation at this period, a situation reflected in the famously desperate and highly secretive begging letters that he wrote to his fellow Freemason, Michael Puchberg. But I see things very differently, as do Kenneth Hsu and Peter Gülke, for example. If Mozart needed extra money – he already had his salary as Court Composer as well as income from his pupils and from other fees –, he could always apply for credit to a publisher like Hoffmeister. He was far from being impoverished. Gambling debts – an oft-adduced argument for his begging letters – are highly unlikely, given the content of these letters, and they hardly explain his desperate need for money. Whenever he travelled to Prague or elsewhere, he used his own carriage, or else he hired one. His letters to Puchberg were evidently written for a very different reason, which Mozart did all in

his power to conceal. It was presumably hush money demanded by a blackmailer. So we can forget the problem of “financial worries” as his reason for writing this Instrumental Oratorium.

As with Bach, the question is repeatedly asked: to whom was the composer addressing himself with his work? And what could the listener make of it? I believe that it would be wrong to underestimate the musical intelligence of listeners of that period. In his letters Mozart draws a clear but subtle distinction between his different types of listener. Even those he says have “long ears” – asses – are to find something in his works and feel the power of his music. It was essential in Mozart’s view that listeners should know or at least feel the significance of the various keys, and indeed this was self-evident in Mozart’s day. This sensitivity has been lost today as a result of equal temperament.

But the quality that distinguishes Mozart’s triptych is the way in which all three works are interwoven on several different levels. In this regard Nikolaus Harnoncourt bases his argument on findings reached independently by Peter Gülke and expounded in a lecture delivered in 1996 and published in 1997 under the title *Im Zyklus eine Welt: Mozarts letzte Sinfonien*.

Even on a formal level, the connections between these three symphonies are striking. The E-flat major Symphony begins with a proper overture or intrada, which is not found in either of the other two works, while the C major Symphony (“Jupiter”) ends with a proper finale of a kind not found in either of the other two symphonies. Conversely, the G minor Symphony has no real beginning. The opening bar in the violas is a flickering ostinato in G minor that could go on for ever but which

Mozart restricts to a single bar. There is an appoggiatura on every note of the first subject, preventing the listener from being able to gain a clear grasp of it and making it seem blurred instead.

The final movement of the E-flat major Symphony is unique among Mozart’s final movements. It is monothematic – there is no second subject – and it rushes through the most remote keys, ending in a cloud of dust from which there emerges this undefined, questing beginning of the G minor Symphony. The “cloud of dust” and the abruptness of the ending were violently criticized at early performances of the work, most notably by Hans Georg Nägeli in 1826. Once, when I conducted the G minor Symphony in Vienna, I prefaced it with the final bars of the E-flat major Symphony in order to clarify the transition – it was exciting for the audience, and they also found it convincing. And what happens in the final Allegro of the G minor Symphony? At the start of the development section it is first the melody that is subverted, then the harmony: the melodic nucleus of this movement is, as it were, trampled underfoot. There follows a series of twelve descending fifths, eight of which are in the bass, taking the ground away from the harmony, with the result that we end up in keys that simply did not exist at that time. And following the total destruction of these two elements, what is to happen next? When we played this recently, I offered no explanation, but people sat there as if glued to their seats. They must have had the feeling that the ground had opened up before them and they were staring into the abyss. Salvation comes with the C major Symphony and its radiant sense of assurance. Here, too, of course, there are dangers that build up from the very beginning. In the slow movement, for example, the desire to be admitted to the sanctuary is twice rejected by a forceful “Avaunt”, much as we find in *Die Zauberflöte*. Only on the third occasion is the gate finally opened.

An important argument in favour of the work's unity is the sophistication with which Mozart treats the same three themes and motifs in all three symphonies, handling them like what Peter Gülke has called “primeval building blocks”. Sometimes they are clear and open, at other times invested with a labyrinthine complexity of a kind that was customary in all the arts at that time.

Even though Mozart wrote no other oratorios with the exception of *La Betulia liberata* (1771) and the cantata *Davidde penitente*, which is a partial reworking of the Mass in C minor K 427, there is no doubt that he took an intense interest in the oratorio as a genre. A decisive role in this development was played by the diplomat Baron Gottfried van Swieten, whose home in Vienna Mozart frequented after 1782 and who introduced the composer to works by Handel and Johann Sebastian Bach, triggering a period of profound interest in their music. From 1787 onwards Mozart arranged a number of oratorios at the Baron's behest, and he himself conducted their first performances. In the spring of 1788 – shortly before his great symphonic work – he conducted Carl Philipp Emanuel Bach's *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu*. His engagement with this large-scale work may well have given Mozart ideas for his own composition.

It was first necessary, of course, for Mozart to invent the particular forms of this first Instrumental Oratorium. In striking out in this new direction, he was following a road that no one had previously taken. By dispensing with traditional forms such as choruses, arias and recitatives he was able to express his ideas and state his message through a rapid exchange of musical thoughts that clash with each other or engage in dialogue, an aim he was able to achieve in a far more direct and immediate way than in a conventional oratorio or opera.

For decades I have felt that every performance of these three symphonies amounts to a voyage of discovery. Why are their themes and motifs so closely related as to be almost identical? Why is the language of those rhetorical figures that had long been used in music explored in such exhaustive detail here? From the E-flat major intrada, then, we find ourselves setting out on a rocky road that recalls nothing so much as a psychological drama and that leads ultimately to the mighty coda at the end of the final movement of the “Jupiter” Symphony. In short, this is a goal, a final destination. There is no going on after this.

It is impossible, of course, to tell a concrete story or to impute a specific “content” to this oratorio. Like all great art, this work – as Egon Friedell has observed – is ambiguous. In this way every listener will come to his or her own conclusions about it. I do not want my own insight into the work's unity to be regarded as merely speculative, for I am now convinced of its validity: it is a symphonic Gesamtwerk that I would describe as an “Instrumental Oratorium”. Listeners may accept this insight or they remain dubious or they may even reject it: Mozart's music is a form of language, and it speaks for itself. It does not claim to be understandable in such concrete or professorial terms.

Translation: Stewart Spencer

La musique est un langage

*Réflexions de Nikolaus Harnoncourt sur
les trois dernières symphonies de Mozart*

Résultat de plus de soixante années passées à fréquenter les trois dernières symphonies de Wolfgang Amadeus Mozart, cet album est le premier enregistrement de ces œuvres que Nikolaus Harnoncourt réalise avec son « instrument », le Concentus Musicus Wien. Les symphonies n'y sont pas présentées comme trois œuvres indépendantes, mais sous la forme d'un « Instrumental Oratorium », c'est-à-dire d'une seule grande œuvre en trois parties.

Je suis aujourd'hui convaincu qu'elles forment un tout. Rien que la genèse de leur composition est en soi inhabituelle, unique même : un musicien comme Mozart écrit trois symphonies, l'une à la suite de l'autre, une œuvre colossale (Aristote dit que « le tout » est nécessairement antérieur à la partie). Il n'écrit pas une symphonie, puis une autre, etc. À cette époque, il était commun de composer des œuvres en série, généralement par groupe de trois ou de six. Mais comme ça, en quelques semaines, sans y être poussé par une commande ou la perspective d'une académie de concert – Mozart devait avoir un objectif en tête : la forme de l'Instrumental Oratorium n'existait pas, il en a eu l'idée. Un génie comme Mozart ne produit pas une œuvre de vaste envergure par mégarde, en composant des symphonies.

Ces symphonies ont vu le jour pendant l'une des périodes les plus créatives, mais aussi les plus difficiles de la vie de Mozart – au cours de l'été 1788, en l'espace de quelques semaines. Il les a inscrites à son « Catalogue de toutes mes œuvres » en date du 26 juin (Symphonie en *mi* bémol majeur), 25 juillet (Symphonie en *sol* mineur) et 10 août (Symphonie en *ut* majeur) – on peut donc partir du principe que le travail de composition a duré un peu moins de deux mois, puisque Mozart ne quitta son appartement de Tuchlauben que le 17 juin pour emménager dans la banlieue alors plus calme d'Alsergrund. Il avait certes déjà prouvé qu'il pouvait composer extrêmement vite quand la situation l'exigeait – la Symphonie en *ut* majeur, K. 425, dite « Linz », a été écrite en seulement quatre jours – mais on peut réellement parler d'une explosion de puissance créatrice au cours de ces mois d'été.

À en croire les biographes de Mozart, le compositeur se trouvait justement à cette époque dans une situation critique (cf. les fameuses « lettres de demande de prêt » secrètes et désespérées qu'il adressa à son frère de loge Michael Puchberg). Comme Kenneth Hsu ou Peter Gülke, je vois la situation sous un tout autre angle : s'il avait besoin d'argent supplémentaire – en plus de son salaire de compositeur impérial, des honoraires que lui payaient ses élèves et d'autres revenus –, Mozart pouvait facilement compter sur un crédit, par exemple de l'éditeur Hoffmeister. Il n'était pas dans la misère. On a souvent expliqué les lettres à Puchberg en supposant que Mozart avait contracté des dettes de jeu, mais le contenu des lettres va totalement à l'encontre d'un pareil argument. Il voyageait en principe dans sa propre voiture ou dans une voiture de location lorsqu'il se rendait à Prague ou ailleurs. Les lettres à Puchberg avaient, semble-t-il, une tout autre cause, que Mozart prenait le plus grand soin de tenir secrète. Il s'agissait probablement d'un maître-chanteur qui l'obligeait

à payer le prix du silence. Nous pouvons donc écarter le problème de la « détresse financière » en ce qui concerne la composition de cette œuvre.

Comme c'est le cas pour Bach, on se demande toujours à qui le compositeur s'adresse avec son œuvre, et ce que l'auditeur peut en comprendre. Je crois qu'il ne faut pas sous-estimer l'auditeur de l'époque. Dans sa correspondance, Mozart distingue clairement entre les différents auditeurs, et souhaite que « ceux aux longues oreilles » – c'est-à-dire les ânes – ne soient pas en reste et puissent ressentir eux aussi le pouvoir de la musique. Le fait de reconnaître et de ressentir la signification des tonalités était essentiel pour Mozart, et allait de soi à son époque. Cette dimension a depuis disparu avec l'établissement du tempérament égal.

La triade symphonique de Mozart se distingue par les liens de parenté qui unissent les trois œuvres à plusieurs niveaux. Nikolaus Harnoncourt s'appuie ici en partie sur les considérations que Peter Gülke a exposées dans une conférence tenue en 1996 et imprimée en 1997.

Il suffit d'observer la forme de ces trois symphonies pour que leur parenté saute aux yeux : la Symphonie en *mi* bémol majeur commence par une véritable ouverture ou intrada (contrairement aux deux autres). La Symphonie en *ut* majeur « Jupiter » se termine par un véritable finale (contrairement aux deux autres). La Symphonie en *sol* mineur, en revanche, n'a pas de début à proprement parler. Ce que les altos jouent au début, une sorte de palpitation en *sol* mineur, pourrait durer une éternité, Mozart n'écrit qu'une seule mesure. Chaque note du premier thème comporte une appoggiature, ce qui le rend difficile à saisir, presque flou.

Le finale de la Symphonie en *mi* bémol majeur est unique parmi tous les derniers mouvements de Mozart. Il est monothématique – il n'y a donc pas de second thème – et galope à travers les tonalités les plus lointaines avant de se dissoudre en un nuage de poussière d'où émerge le début vague et confus de la Symphonie en *sol* mineur. Ce « nuage de poussière », ce dénouement abrupt, a été violemment critiqué dès les premiers concerts (en particulier par Hans Georg Nägeli en 1826). Un jour, j'ai dirigé la Symphonie en *sol* mineur à Vienne en la faisant précéder des dernières mesures de la Symphonie en *mi* bémol majeur, pour mettre la transition en évidence ; le public a trouvé cela intéressant et convaincant. Et que se passe-t-il dans le finale de la Symphonie en *sol* mineur ? Au début du développement, nous assistons à la destruction de la mélodie, puis de l'harmonie : le noyau mélodique de ce mouvement est tout d'abord piétiné, puis Mozart fait s'enchaîner douze quintes descendantes, dont huit à la basse, si bien que l'harmonie se retrouve dénuée de tout fondement : on touche à des tonalités qui à l'époque n'existaient pas. Que peut-il encore se passer après la destruction totale de ces deux éléments ? Lorsque nous avons joué ça récemment, je n'ai rien expliqué, mais les gens sont restés cloués sur leurs sièges. Ils avaient sans doute le sentiment qu'un abîme venait de s'ouvrir sous leurs pieds. L'indispensable planche de salut est fournie ensuite par l'assurance rayonnante de la Symphonie en *ut* majeur. Naturellement, il y a là aussi dès le départ certains problèmes menaçants. Dans le mouvement lent, par exemple, l'entrée du sanctuaire est refusée deux fois par un violent « Arrière ! », comme plus tard dans *La Flûte enchantée*, avant que la porte ne s'ouvre à la troisième tentative.

Un autre argument de poids parle en faveur d'une grande œuvre tripartite : le raffinement avec lequel Mozart développe tout au long des trois symphonies les

trois mêmes thèmes et motifs – comme des « modules originels » (Gülke) –, parfois ouvertement, parfois dans le type d'enchevêtrements labyrinthiques qui caractérise tous les arts à cette époque.

Si l'on excepte la cantate *Davidde penitente*, qui est partiellement une adaptation de la Messe en *ut* mineur, K. 427, le seul oratorio de Mozart à nous être parvenu est *La Betulia liberata* (1771). Mais cela ne signifie pas que Mozart ne se soit pas intéressé à ce genre, qui l'a au contraire souvent occupé. Sa rencontre avec le baron Gottfried van Swieten, un diplomate dont il fréquenta la maison à partir de 1782, a été décisive à ce sujet. Le baron lui fit découvrir les œuvres de Georg Friedrich Haendel et de Johann Sebastian Bach, que Mozart se mit aussitôt à étudier. À partir de 1787, Mozart réalisa sur commande du baron des arrangements de plusieurs oratorios dont il dirigea les représentations en personne. Au printemps 1788, juste avant la composition de l'œuvre qui nous occupe, il dirigea *Die Auferstehung und Himmelfahrt Jesu* (« La Résurrection et l'Ascension de Jésus ») de Carl Philipp Emanuel Bach, qui l'a peut-être inspiré pour la conception de sa grande œuvre symphonique.

Évidemment, il a d'abord fallu trouver des formes appropriées pour ce tout premier Instrumental Oratorium. Mozart s'est avancé là sur un chemin où personne ne s'était encore engagé. En supprimant les formes traditionnelles telles que chœur, aria et récitatif, il a permis à ses idées et messages de communiquer directement en échanges rapides ou en dialogue – de manière beaucoup plus immédiate que cela n'est possible dans un oratorio conventionnel ou dans un opéra.

Depuis des dizaines d'années, chaque concert de ces trois symphonies me fait l'effet d'un voyage d'exploration : pourquoi leurs thèmes et motifs sont-ils aussi apparemment ? Pourquoi le vocabulaire des figures rhétoriques, employées depuis longtemps dans la musique, est-il exploité ici à l'extrême ? Dès l'intrada en *mi* bémol majeur, nous nous trouvons sur un chemin crevassé – un drame psychologique, en fait – qui se poursuit jusqu'à la grandiose coda du finale de la Jupiter. Cette dernière est la destination, le point d'arrivée. Après elle, le chemin s'arrête.

On ne peut évidemment pas raconter un « contenu » concret pour cet oratorio. Comme tous les chefs-d'œuvre de l'art, c'est une œuvre complexe et ambivalente (Egon Friedell) que chaque personne ressent à sa manière. Je ne veux pas que ma perception de l'unité formée par ces trois symphonies – dont je suis désormais persuadé – soit prise pour de la spéculation : il s'agit d'une œuvre symphonique complète que je qualifie d'« Instrumental Oratorium ». Libre à chacun de partager mon opinion, de la mettre en question ou de la rejeter : la musique de Mozart est un langage, elle parle pour elle-même et ne souhaite pas être comprise de manière concrète et doctorale.

Traduction : Jean-Claude Poyet