

W.A. Mozart

OBOENSPITZE



ALEXEI UTKIN / HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA



volume 2



Quintett Nr.2 c-Moll (KV 406/516b). Im Original für Streicher

Quintet No.2 in C minor (KV 406/516b). Originally for strings

- ① *Allegro* [12:37]
- ② *Andante* [3:50]
- ③ *Menuetto in canone. Trio in canone al rovescio* [3:45]
- ④ *Allegro*. [6:14]

Performers: Alexei Utkin (oboe), Pyotr Nikiforov (violin),
Zoya Nevolina (viola), Lidiya Fimina (viola),
Ekaterina Dossina (cello)

**Total
Time
[54:18]**

**Sinfonia concertante Es-Dur für Violine, Viola und Orchester
(KV 364). Transkription für Flöte, Oboe und Orchester von
Alexei Utkin (2006)**

Sinfonia concertante in E flat major for violin, viola and orchestra
(KV 364). Transcription for flute, oboe and orchestra
by Alexei Utkin (2006)

- ⑤ *Allegro maestoso*. [12:18]
- ⑥ *Andante* [9:12]
- ⑦ *Presto* [6:10]

Soloists: Maria Chepurina (flute), Alexei Utkin (oboe)

ALEXEI UTKIN





In the mid-18th century a composition bearing the name *Sinfonia concertante* captivated audiences at large public concerts in Paris, London and Mannheim. In many ways akin to a solo concerto, symphonies with the participation of a group of solo instruments were seen primarily as an alternative to the usual orchestral symphony – somewhat lighter in content, but far more virtuoso and showy by nature. The powerful, stirring sound of the orchestra (in which an important role was played by developed parts for wind instruments) was combined with sections that allowed the best European performers to demonstrate their mastery.

As things turned out, the wider public is familiar with only a few examples among many hundreds of 18th-century concertante symphonies. By a certain irony of fate, sometimes even the names of composers who were famous in their day for writing dozens of such symphonies have been practically forgotten, whereas Mozart's sole surviving opus in this genre, the **Sinfonia concertante in E flat major for violin and viola (KV 364)**, is



ENGLISH



traditionally an integral part of the classical repertoire. It sufficed for Mozart to make just one episodic application of the sinfonia concertante genre in order to eclipse his colleagues' legacy for several centuries, although admittedly this work occupies an important place among his compositions.

The composer's journey from Salzburg to Paris via Mannheim and back again (1777–79) proved a turning point in his life. It was accompanied by dramatic events on a personal level (the first time he really fell in love; the death of his mother; his unfulfilled ambition to find suitable employment in one of Europe's musical capitals). In a professional sense this trip with its rich and vivid artistic impressions paved the way for Mozart's first great works, both operatic and instrumental. Moreover, the Sinfonia concertante in E flat major paved the way for a whole series of masterpieces by the composer.

Mozart's first sinfonia concertante (KV Anh. 9) was written in April 1778 for his Mannheim friends J.B. Wendling (flute), F. Ramm (oboe), G.W. Ritter (bassoon) and the Czech-born horn player G. Punto. However the Paris performance of this work, for which the composer cherished high expectations, had to be cancelled. The manuscript sold to Joseph Legros, the director of the Concert Spirituel, was somehow lost. Shortly afterwards Mozart tried several times to compose a sinfonia concertante but on each occasion circumstances forced him to abandon the attempt, leaving him with no more than 'promising' fragments (KV Anh. 56, KV Anhm 104). Only when he returned to Salzburg in 1779 did Mozart complete a composition in three movements.



ENGLISH



Annoyed by all the genuine or feigned ill-wishers, Mozart swiftly presented a weighty and irrefutable argument: the brilliant, monumental orchestral exposition of the first movement. If only those Parisians could hear the solemn opening chords (heralding the overall character of the movement, *Allegro maestoso*), and the Mannheimers – the large and spectacular crescendo in the ‘spirited’ trill motif (more blindingly luminescent in the bright colours of E flat major, towards the end it suddenly changes to a majestic C minor tone)! Of course they would have appreciated the exquisitely colourful juxtaposition of orchestral groups in the second theme, for instance the charming dialogue of natural horns and oboes accompanied by string pizzicatos.

The soloists enter with a tender, graceful melody in a high register which marks an important boundary, and from this point we hear no more of the brilliant orchestral episodes comparable with the opening bars of the first movement. Lyrical themes in the soloists’ exposition, now joyous, proud and elegant, now bearing the seal of melancholy, lead to the minor tragedy at the beginning of the development. Here the orchestral trill in a minor key (first G, then C minor) takes on a distinctive, fateful tone. The heartfelt answer by the soloists sounds almost in silence; then a moving complaint gives way to a passionate and disturbing prayer. Obviously such ‘scenes’ owe their appearance to Mozart’s theatrical impressions of Paris, and most likely to his acquaintance with Gluck’s ‘reformist’ operas, although the chamber mode of expression and astonishing flexibility of intonation point to the only 18th-century composer capable of writing such music... In the second



half of the development Mozart gives precedence to the soloists, who take turns in playing virtuoso passages (the long cadenza written by the composer becomes another triumph for the soloists).

The form of *sinfonia concertante* written by Mozart's contemporaries was often restricted to two movements in quick tempo: obviously the audience at large public concerts was not always willing to concentrate and listen to slower music. Nonetheless Mozart wrote a slow central movement, the *Andante*.

Beneath the mysterious mantle of C minor, we follow Mozart on a fascinating and extraordinary journey. Enveloped in gloom, there is a moment when we no longer comprehend the sounds reverberating across this nocturnal quietude: is that the sound of our own footsteps, or the beating of our bewitched and lonely heart? We unhurriedly wend our way towards an unseen goal, through the woeful, agonising dissonances and ecstatic brilliance of the major-key episodes, until finally our footsteps fade altogether and the soloists' tremulous and virtuous confession cuts across the silence.

In contrast, the subsequent *Presto* is written for the wider public. Here everything is designed to evoke a rapturous response: fast and energetic movement, the simplicity yet whimsicality of the principal themes, the virtuoso treatment of the solo parts and even the sudden and triumphal fanfare motifs towards the end. Also included are a few of the traditional 'jokes', playing games with the listeners. At the height of the merrymaking Mozart, not without rhetorical pathos, 'promises' them a modulation to the gloomy C minor.



After the Sinfonia concertante, C minor becomes one of the most important keys for Mozart. Although he used it infrequently, almost all his works written in this key are unrivalled masterpieces.

Mozart preferred to keep his inner thoughts hidden from the public gaze. Often we can only guess what external impulses gave rise to his compositions. This is the case, for example, with pieces that are well known in two different versions, such as the Serenade in C minor for Wind Instruments (KV 388) and the C minor **String Quintet (KV 406/516b)**, works which long ago acquired the epithet 'mysterious'.

The Serenade dates from the summer of 1782. To this work scholars usually attribute a short and rather obscure comment from a letter Mozart wrote to his father on July 27: 'There was no other option: I had to write a Nacht Musique quickly, but only for a wind ensemble.'

At first we might assume this letter refers to a pressing and profitable commission from an unnamed person. Wealthy townspeople of this period loved to attend open-air performances of instrumental music on a fine evening. The ensemble of performers, the number and character of the movements and their genre varied considerably, but one of the most popular and enduring forms of ensemble all over Europe was the *Harmonie*, which included 8 parts for wind instruments (2 parts each for oboe, clarinet, horn and bassoon). This is what Mozart chose for his Serenade.

Yet our assumption hardly corresponds to the tragic tone and unusual seriousness of the piece (the four-movement cycle used



by the composer is not at all characteristic for the 'light music' genre of this period). Even those who believe the doubtful legend about Mozart's 'impracticality' find it hard to imagine how the composer could present his customer with such a 'surprise'. Among several dozen such works that Mozart composed during his lifetime, the Serenade in C minor is a unique phenomenon.

July 27, 1782 falls between two other notable dates in Mozart's biography: July 16 marked the Vienna premiere of the Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, and on August 4 he married Constanze Weber. In the intervening period between these two events Mozart reluctantly composed a serenade for Salzburg that later became the Haffner Symphony, basked in success after the first few performances of his opera, and at the same time hurriedly arranged a popular work for wind ensemble (hoping to anticipate the 'music pirates' of the 18th century). Then, at what would seem an especially joyful period in his life, he laid aside his profitable commissions and hastily wrote a mournful composition in C minor.

Of course we shall never know what ignited these dark, frenzied, 'nocturnal' passions. Possibly the intrigues associated with the opera premiere, set in motion by the ill-wishers Mozart bitterly refers to in his letters, or the ambiguous attitude of the Emperor Joseph II to his work. But the most likely reason is the scandalous circumstances of his hasty marriage, which was surrounded by spiteful rumours and solemnised without the consent of his father... Like the heroes of *Die Entführung aus dem Serail*, Wolfgang gains the hand of his beloved in spite of an unfavourable train of events.



The true story of 'Constanze's abduction' really was dramatic, and the emotional anguish we occasionally hear expressed in the poignant Serenade bears no comparison to the profound and tender melancholy of the Andante from the Sinfonia concertante. The gloomy and fateful unisons of the first bars already contain the dissonant, heart-rending harmony that runs through the entire composition. In the stormy and dramatic first movement diminished harmonies loom from every phrase, emphasised to great effect. In the major-key Andante the dissonances remind us of their presence only infrequently, but each time this attracts our attention. During the first and last sections of the minuet, on the other hand, the diminished harmonies literally pierce the musical fabric.

Yet apparently not one complaint can be heard in Mozart's composition. Enduring love's torments becomes a true school of courage. Among the tempests of the first movement we can already observe decisive and determined rhythms, but the real transformation comes in the second half of the work. The outburst of emotion in the minuet submits to the iron discipline of rhythm and polyphony. In the finale, written in the form of variations, the sense of despair is curbed once and for all, and however agitated the passages may seem, they are ruled by the unbending will of a dance-like rhythm. The closing variation (Maggiore) brings no relief, but sheds a bright light in the darkness.

Hard to say why Mozart arranged the Serenade for string quintet in 1788. Did he feel the practical necessity to quickly add a third to two existing original compositions (the famous KV 515 and KV 516 quintets) for their publication by subscription? Did



Mozart himself by this time deem his opus too serious for the Serenade genre? In any case, we can understand those who even today mourn the loss of the characteristic timbre of wind instruments in the 1788 version. This recording presents a transcription of the Quintet for oboe and string instruments, not as a compromise between two versions by the composer, but as a new reading of this classical masterpiece. Like the arrangement of the Sinfonia concertante for flute and oboe, this is a presentation of familiar music but with a new colour scheme, seen in a new light.

Roman Nassonov, translation by Patricia Donegan



ENGLISH





В середине 18 века сочинения под названием Sinfonia concertante снискали любовь и восхищение у слушателей больших публичных концертов в Париже, Лондоне, Мангейме. Во многих чертах родственные сольному концерту, симфонии с участием группы солирующих инструментов рассматривались прежде всего как альтернатива обычной оркестровой симфонии — несколько облегченные по содержанию, но значительно более виртуозные и эффектные. Мощное, впечатляющее звучание оркестра (существенную роль в котором играют развитые партии духовых) сочеталось в них с разделами, позволяющими лучшим европейским исполнителям продемонстрировать свое мастерство.

История распорядилась, однако, таким образом, что из многих сотен концертных симфоний 18 столетия широкой публике известны не более чем единицы. Есть некая ирония судьбы в том, что порой даже сами имена композито-



ров, прославившихся в свое время созданием десятков концертных симфоний, сегодня почти забыты — тогда как фактически единственный сохранившийся опус Моцарта в этом жанре, **Концертная симфония ми бемоль мажор для скрипки и альты (KV 364)**, традиционно является одним из столпов классического репертуара. Чтобы затмить на века наследие коллег, Моцарту хватило одного эпизодического обращения к жанру концертной симфонии — правда, эпизод этот занимает видное место в его творчестве.

Путешествие по маршруту Зальцбург — Мангейм — Париж и обратно (1777–79) оставило глубокий след в его жизни. В личном плане оно сопровождалось событиями драматическими (первая большая любовь; смерть матери; неоправдавшиеся надежды занять достойный пост в одном из центров европейской музыки). В профессиональном отношении именно эта поездка, богатая яркими художественными впечатлениями, подготовила появление первых вершинных опусов композитора — оперных и инструментальных. И Концертная симфония ми бемоль мажор открывает ряд моцартовских шедевров.

Первую из своих концертных симфоний (KV Anh.9), предназначенную для мангеймских друзей, И.Б. Вендлинга (флейта), Ф. Рамма (гобой) и Г.В. Риттера (фагот), а также валторниста чешского происхождения Д. Пунто, композитор написал в апреле 1778 года. Однако исполнение этого произведения в Париже, на которое автор возлагал большие надежды, не состоялось вследствие интриг, а рукопись, проданная директору Духовных концер-



тов Ж. Легро, потерялась. Вскоре Моцарт предпринимает еще несколько попыток сочинить концертную симфонию — и всякий раз, по-видимому, в силу жизненных обстоятельств, останавливается, ограничившись написанием «многообещающих» фрагментов (KV Anh. 56, KV Anh. 104). Лишь по возвращении в Зальцбург, в 1779 году, он создает законченное трехчастное произведение.

Всем недоброжелателям, подлинным или мнимым, раздосадованный Моцарт немедленно предъявляет весомый и неопровержимый аргумент: блестящую, монументальную оркестровую экспозицию первой части. Ах, если бы только парижане могли слышать начальные торжественные аккорды (задающие общий характер этой части — *Allegro maestoso*), а мангеймцы — большое эффектное crescendo на «пафосном» мотиве трели (все более ослепительно сияющий в светлых красках ми бемоль мажора, под конец он внезапно перекрашивается в величественные доминорные тона)! Конечно, и те, и другие по достоинству оценили бы изысканные красочные сопоставления оркестровых групп в побочных темах — такие, как очаровательный диалог натуральных валторн и гобоев на фоне пиццикато струнных.

Вступление солистов с нежной грациозной мелодией в высоком регистре становится важной вехой — блестящих оркестровых эпизодов, сопоставимых с началом первой части, мы больше не услышим. Лирические темы в экспозиции солистов, то светлые, горделивые и изящные, то отмеченные печатью меланхолии, ведут к маленькой тра-



гедии в начале разработки. Трель у оркестра, в минорном наклонении (сначала соль, затем до минор), приобретает здесь отчетливый роковой характер. Ему отвечают проникновенные реплики солистов, звучащие скорее на фоне тишины, чем скромного аккомпанемента оркестра, — трогательная жалоба сменяется в них страстной, взволнованной молитвой.

Очевидно, подобные «сцены» своим появлением обязаны парижским театральным впечатлениям Моцарта — вероятнее всего, знакомству с «реформаторскими» операми Глюка; однако камерный характер высказывания и удивительная гибкость интонации указывают на единственного композитора 18 века, способного написать такую музыку... Вторую половину разработки Моцарт отдает на откуп солистам, по очереди играющим виртуозные пассажи (еще одним местом их триумфа станет выписанная автором большая каденция).

Форма концертных симфоний у современников композитора часто ограничивалась двумя быстрыми частями: очевидно, далеко не все посетители больших публичных концертов были готовы напрягать свое внимание, слушая медленную музыку. Однако Моцарт пишет медленную среднюю часть, Andante.

Под таинственным покровом до минора мы отправляемся вслед за Моцартом в удивительное, необычайное странствие и, погружаясь во мрак, перестаем в какой-то момент понимать, что же именно раздается среди ночной тиши: звуки ли наших шагов или биение очарованного



одинокое сердца. Неспешно держим мы путь к неведомой цели через горестные щемящие диссонансы и экзотический свет мажорных эпизодов, пока наконец наши шаги не стихнут окончательно и в полной тишине не зазвучит трепетная и целомудренная исповедь солистов.

Следующее затем Presto, напротив, написано для широкой публики. Здесь предусмотрено все, чтобы вызвать ее восторг: быстрое энергичное движение, простота и в то же время прихотливость основных тем, виртуозная трактовка партий солистов и даже ни с того ни с сего появляющиеся под конец торжественные фанфарные интонации. Не обходится дело и без традиционных «шуток», игры со слушателями. В самый разгар веселья Моцарт не без риторического пафоса «обещает» им отклонение в мрачный до минор.

Именно после Концертной симфонии до минор становится одной из важнейших для Моцарта тональностей. Композитор обращался к нему нечасто, однако едва ли не каждое его сочинение в этой тональности — непревзойденный шедевр.

Моцарт предпочитал хранить свою душевную жизнь далеко от чужих глаз. Часто нам остается лишь догадываться о том, какие внешние импульсы породили на свет его музыку. Это происходит, например, с сочинением, которое известно в двух версиях: как Серенада для духовых до минор (KV 388) и как до-минорный **Квintет для струнных (KV 406/516b)** — сочинением, за которым давно и прочно закрепился эпитет «таинственное».



HERMITAGE CHAMBER ORCHESTRA





Серенада датируется летом 1782 года. Именно к ней принято относить краткое и не вполне ясное сообщение из письма Моцарта отцу 27 июля: «Иначе и быть не могло — я должен был быстро написать Ночную музыку, но только для ансамбля духовых инструментов».

Первая мысль, приходящая в голову при прочтении письма, — срочный и выгодный заказ от неназванного лица. Состоятельные горожане того времени любили слушать инструментальную музыку, отдыхая погожими вечерами на свежем воздухе. Состав исполнителей, количество и характер частей, сами жанровые обозначения были весьма разнообразны. Один из самых популярных и устойчивых видов ансамбля, распространенный по всей Европе, так называемая «гармония» (*Harmonie*), включал в себя 8 партий духовых инструментов (по 2 партии гобоя, кларнета, валторны и фагота) — к нему-то и обращается Моцарт в Серенаде.

Но стоит только соотнести подобное представление с трагическим характером произведения, его необычайной серьезностью (использованный композитором четырехчастный цикл совсем не характерен для тогдашних жанров «легкой музыки»), как нам останется лишь недоумевать. Даже тому, кто верит в сомнительные легенды о «непрактичности» Моцарта, трудно вообразить себе, как мог композитор преподнести такой «сюрприз» своему заказчику. Среди многих десятков подобных опусов, сочинявшихся Моцартом на протяжении всей жизни, Серенада до минор представляется уникальным явлением.



27 июля 1782 года располагается между двумя заметными датами биографии Моцарта: 16 июля в Вене происходит премьера зингшпиля «Похищение из сераля», 4 августа — венчание с Констанцей Вебер. В промежутке между двумя событиями Моцарт неохотно сочиняет серенаду для Зальцбурга, будущую «Хафнер-симфонию», и наслаждается успехом первых представлений своей оперы, спешно аранжируя ставшее популярным произведение для ансамбля духовых (в надежде опередить в этом деле «пиратов» 18 века). И в этот, казалось бы, счастливейший момент своей жизни, откладывая выполнение денежных заказов, он срочно сочиняет нечто мрачное в до миноре.

Нам, конечно, никогда не узнать, что именно вызвало эту вспышку темных, неистовых «ночных» страстей. Возможно, интриги недоброжелателей вокруг оперной премьеры, о которых Моцарт с досадой сообщает в письмах, или неоднозначное отношение императора Йозефа II к его произведению. Но, пожалуй, еще скорее, скандальные обстоятельства женитьбы — поспешной, окруженной дурными толками, случившейся против воли отца... Подобно героям «Похищения из сераля», Вольфганг добивается своей возлюбленной вопреки всем обстоятельствам.

Подлинная история «похищения Констанцы» была по-настоящему драматична, а выражение душевных терзаний, которое мы слышим порой в страдальческой Серенаде, не сравнить с глубокой и нежной меланхолией Andante из Концертной симфонии. Мрачные роковые унисоны первых тактов уже содержат в себе диссонантную,



режущую сердце гармонию, красной нитью проходящую через произведение. В бурной, открыто драматичной первой части уменьшенные созвучия маячат почти повсюду и эффектно подчеркиваются композитором. В мажорном Andante диссонансы напоминают о себе нечасто, но всякий раз притягивают слух. Зато в крайних разделах менюэта уменьшенные гармонии буквально пронизывают музыкальную ткань.

И при этом в сочинении Моцарта нет, кажется, ни одной жалобы. Претерпевание сердечных мук становится здесь настоящей школой мужества. Уже среди бурь первой части можно заметить решительные, волевые ритмы, но подлинный переворот происходит во второй половине произведения. Взрыв чувств в менюэте подчиняется железной дисциплине ритма и полифонического изложения.

В финале, написанном в форме вариаций, отчаяние обуздано уже полностью: какими бы взволнованными ни выглядели пассажи, ими повелевает непреклонная воля танцевального метра. Заключительная вариация (Maggiore) не приносит покоя, но зажигает посреди мрака яркий свет.

Трудно сказать, что в 1788 году подвигло Моцарта к переложению Серенады для струнного квартета — только ли «деловая» необходимость срочно добавить к двум оригинальным сочинениям (знаменитым квинтетам KV 515 и KV 516) третье, для издания их по подписке? И не находил ли в это время сам Моцарт свой опус слишком серьезным для жанра Серенады? В любом случае можно понять тех, кто и сегодня оплакивает потерю характерных тембров



духовых инструментов в версии 1788 года. Представленное в этом альбоме переложение Квинтета для гобоя и струнных — не компромисс двух авторских вариантов, а новое прочтение классического шедевра. Как и переложение Концертной симфонии для флейты и гобоя, оно призвано представить хорошо известную музыку в новых красках и в новом свете.

Роман Насонов



РУССКИЙ





In der Mitte des 18. Jahrhunderts erwarben sich Werke mit der Bezeichnung *Sinfonia concertante* die Liebe und Zuneigung des Publikums der großen öffentlichen Konzertsäle in Paris, London und Mannheim. Die Sinfonien mit Soloinstrumenten ähneln in vielen Zügen den Solokonzerten und wurden in erster Linie als Alternative zu den üblichen Orchestersinfonien angesehen, etwas leichter im Inhalt, aber erheblich virtuoser und effektvoller. Der gewaltige und eindrucksvolle Klang des Orchesters (bei dem die entwickelte Bläserpartien eine bedeutende Rolle spielen) verband sich in ihnen mit Abschnitten, die es den besten europäischen Musikern erlaubten, ihr meisterliches Können zu demonstrieren.

Dennoch hat der Lauf der Geschichte ergeben, dass aus den vielen Hunderten *Sinfonien concertante* des 18. Jahrhunderts dem breiten Publikum heute nur noch Einzelne bekannt sind. Eine gewisse Ironie des Schicksals besteht darin, dass sogar die Namen der Komponisten, die seinerzeit durch mehrere Sinfoni-



en concertante berühmt geworden waren, heute fast ganz vergessen sind, während das faktisch einzige erhaltene Werk Mozarts in diesem Genre, die **Sinfonia concertante Es-Dur für Violine und Viola (KV 364)**, traditionell eine der Stützen des klassischen Repertoires ist. Um das Erbe seiner Kollegen auf ewig zu übertreffen, genügte Mozart eine episodische Hinwendung zum Genre der Sinfonia concertante – wahrhaftig, diese Episode nimmt einen bedeutenden Platz in seinem Schaffen ein.

Die Reise mit der Route Salzburg, Mannheim, Paris und zurück (1777–79) hinterließ eine tiefe Spur in seinem Leben. Im Privaten wurde sie von dramatischen Ereignissen begleitet (die erste große Liebe; der Tod der Mutter; die nicht in Erfüllung gegangene Hoffnung, eine würdige Stelle in einem der europäischen Musikzentren besetzen zu können). In beruflicher Hinsicht war es eben diese Reise, die, so reich an prägnanten künstlerischen Eindrücken, das Erscheinen der ersten hervorragenden Werke des Komponisten vorbereitete – sowohl Opern als auch Instrumentalstücke. Die Sinfonia concertante Es-Dur eröffnet eine Reihe von Mozartschen Meisterwerken.

Die erste Sinfonie concertante (KV Anh. 9), die für seine Mannheimer Freunde, Johann Baptist Wendling (Flöte), Friedrich Ramm (Oboe), Georg Wenzel Ritter (Fagott) sowie für den Hornisten tschechischer Herkunft Giovanni Punto vorgesehen war, schrieb der Komponist im April 1778. Jedoch fand die Aufführung dieses Werkes, mit dem der Autor große Hoffnungen verband, infolge von Intrigen nicht statt, und das Manuskript, das an den Direktor des Concert Spirituel Joseph Legros verkauft



worden war, ging verloren. Bald darauf unternimmt Mozart noch einige Versuche, eine Sinfonia concertante zu schreiben, und jedes Mal wird er, offensichtlich durch seine jeweiligen Lebensumstände, unterbrochen und beschränkt sich auf das Verfassen von „viel versprechenden“ Fragmenten (KV Anh. 56, KV Anh. 104). Erst nach seiner Rückkehr nach Salzburg schreibt er 1779 ein vollendetes Werk in drei Sätzen.

Allen Missgönnern, echten und eingebildeten, hält der verärgerte Mozart ein gewichtiges und unwiderlegbares Argument entgegen: die hervorragende, monumentale Orchesterexposition des ersten Satzes. Ach, wenn doch die Pariser diese feierlichen Anfangsakkorde, die den allgemeinen Charakter dieses Satzes, ein Allegro maestoso, angeben, hören könnten! Und die Mannheimer – das große effektvolle Crescendo im „pathetischen“ Motiv des Trillers (das noch blendender in den hellen Farben des Es-Dur strahlt, am Ende wird es plötzlich in ein imposantes c-Moll umgefärbt). Natürlich würden sowohl die einen wie die anderen die erlesenen farbenprächtigen Gegenüberstellungen der Orchestergruppen in den Seitenthemen – solche wie der bezaubernde Dialog der Naturhörner und Oboen auf dem Hintergrund des Pizzicato der Streicher – gebührend würdigen.

Der Einsatz der Solisten mit einer zarten, grazilen Melodie im hohen Register wird ein wichtiger Wendepunkt: die glänzenden Orchesterepisoden, vergleichbar mit dem Anfang des ersten Satzes, sind nicht mehr zu hören. Die lyrischen Themen in der Exposition der Solisten, bald hell, stolz und elegant, bald mit dem Stempel der Melancholie versehen, leiten zur kleinen Tragödie am Anfang der Durchführung. Das Trillern des



Orchesters in Moll (zu Beginn d- dann c-Moll), erhält hier einen deutlich verhängnisvollen Charakter. Ihm antworten die innigen Repliken der Solisten, die fast in der Stille klingen. In ihnen wechselt die rührende Klage mit einem leidenschaftlichen, erregten Gebet.

Offensichtlich haben ähnliche „Szenen“ ihr Erscheinen den Pariser Theatereindrücken Mozarts zu verdanken – höchst wahrscheinlich den „reformatorischen“ Opern Glucks; trotzdem weist der Kammerstil und die erstaunliche melodische Biegsamkeit auf den einzigen Komponisten des 18. Jahrhunderts hin, der fähig war eine solche Musik zu schreiben. Die zweite Hälfte der Durchführung überlässt Mozart den Solisten, die der Reihe nach virtuose Passagen spielen (eine weitere Stelle ihres Triumphes ist die vom Autor ausgeschriebene große Kadenz).

Die Form der Sinfonia concertante beschränkt sich bei vielen Zeitgenossen des Komponisten auf zwei schnelle Sätze: offensichtlich waren nicht alle Zuhörer großer öffentlicher Konzerte fähig ihr Aufmerksamkeit anzustrengen und langsame Musik zu hören, trotzdem schreibt Mozart einen langsamen mittleren Satz, das Andante.

Unter der geheimnisvollen Decke des c-Moll begeben wir uns, auf den Spuren Mozarts, auf eine erstaunliche, ungewöhnliche Wanderung, und, indem wir in Finsternis versinken, hören wir irgendwann auf zu verstehen, was da eigentlich in der nächtlichen Stille erschallt: Die Töne unserer eigenen Schritte, oder das Schlagen eines bezauberten, einsamen Herzens. Ruhig halten wir unseren Weg auf ein unbekanntes Ziel, durch



klägliche, beklemmende Dissonanzen und das ekstatischen Licht der Dur-Episoden, solange unsere Schritte nicht endgültig verstummen und in der vollkommenen Stille nicht das bebende, unberührte Bekenntnis der Solisten erklingt.

Das folgende Presto ist in Gegensatz dazu für das breite Publikum geschrieben; hier werde alle Register gezogen, um dessen Begeisterung hervorzulocken: schnelle energiegelasse Bewegung, Einfachheit bei gleichzeitiger Launenhaftigkeit der Hauptthemen, virtuose Solopartien und sogar die aus dem Nichts auftauchenden feierlichen fanfarenhaften Intonationen am Ende. Das Ganze kommt nicht ohne traditionelle „Scherze“ aus, das Spiel mit den Zuhörern. Auf dem Höhepunkt der Belustigung „verspricht“ Mozart ihnen nicht ohne rhetorisches Pathos eine Ausweichung ins finstere c-Moll.

Gerade nach der Sinfonia concertante wird c-Moll zu einer der wichtigsten Tonarten für Mozart. Der Komponist hat nicht oft auf sie zurückgegriffen, jedoch ist fast jedes seiner Werke, das er in dieser Tonart verfasst hat, ein unübertroffenes Meisterwerk.

Der Komponist bevorzugte es, sein geistiges Leben vor fremden Augen zu schützen. Oft bleibt uns nur übrig zu erraten, welche äußeren Impulse seine Musik ans Licht gebracht haben. Das geschieht z. B. auch mit einem Werk, das in zwei verschiedenen Versionen bekannt geworden ist: als Bläuserserenade c-Moll (KV 388) und als **Streichquintett c-Moll (KV 406/516b)**; ein Werk, das lange und fest mit dem Attribut „geheimnisvoll“ versehen wurde.

Die Serenade ist auf den Sommer 1782 datiert. Es ist üblich, auf sie eine kurze, nicht ganz eindeutige Mitteilung aus einem



Brief Mozarts an den Vater vom 27. Juli zu beziehen: „...es war nicht anderst möglich – ich habe geschwind eine Nacht Musique machen müssen, aber nur auf harmonie“. Der erste Gedanke, der einem beim Lesen des Briefes kommt, ist, dass es sich um einen eiligen Auftrag einer unbekannten Person handelt. Wohlhabende Bürger dieser Zeit liebten es, an lauen Abenden unter freiem Himmel Instrumentalmusik zu hören. Die Besetzung, die Anzahl und der Charakter der Sätze und das Genre waren äußerst vielfältig; eine der populärsten und beständigsten Ensemblearten, die damals in ganz Europa verbreitet waren, war die so genannte „Harmonie“, die aus 8 Bläserpartien bestand (jeweils zwei Oboen, Klarinetten, Hörner und Fagotte) – auf dieses Ensembles greift auch Mozart in seiner Serenade zurück.

Aber setzt man diesen Gedanken in Beziehung zu dem tragischen Charakter des Werkes, zu seiner ungewöhnlichen Ernsthaftigkeit (der vom Komponisten benutzte viersätzig Zyklus ist ganz und gar nicht charakteristisch für das damalige Genre der „leichten Musik“), bleibt uns nichts anderes übrig als zu staunen. Sogar der, der an die zweifelhafte Legende von Mozarts „Idealismus“ glaubt, kann sich nur schwer vorstellen, dass Mozart seinem Auftraggeber eine solche Überraschung bereitet. Unter einem Dutzend anderer Auftragswerke, die Mozarts im Laufe seines Lebens verfasst hat, ist die Serenade c-Moll eine einzigartige Erscheinung.

Der 27. Juli 1782 liegt zwischen zwei bedeutenden Daten in der Biografie Mozarts: Am 16. Juli findet in Wien die Premiere des Singspiels „Die Entführung aus dem Serail“ statt, am 4.



August die Trauung mit Constanze Weber. Zwischen diesen beiden Ereignissen komponiert Mozart unwillig eine Serenade für Salzburg, die zukünftige „Haffner-Sinfonie“, und genießt den Erfolg der ersten Vorstellungen seiner Oper, indem er hastig die populär gewordenen Stücke für Bläserensemble arrangiert (in der Hoffnung, den „Piraten“ des 18. Jahrhunderts zuvorzukommen). In diesem, wie es scheint, so glücklichen Moment seines Lebens schiebt er Geld bringende Aufträge zur Seite, um eilig etwas Finsteres in c-Moll zu komponieren.

Wir werden natürlich niemals erfahren, was genau dieses Aufflammen der dunklen ungestümen Leidenschaften hervorgerufen hat. Vielleicht die Intrigen seiner Missgönner in Zusammenhang mit der Opernpremiere, von denen Mozart mit Verdruss in seinen Briefen berichtet, oder die uneindeutige Haltung Kaiser Josefs II. zu seinem Werk. Aber vielleicht auch, sehr viel wahrscheinlicher, die skandalösen Umstände seiner überstürzten, von schlechtem Gerede umgebenen Heirat, die gegen den Willen des Vaters stattfand. Ähnlich wie die Helden der „Entführung aus dem Serail“ erlangt Wolfgang seine Liebste gegen alle Umstände.

Die ursprüngliche Geschichte der „Entführung der Constanze“ war wirklich sehr dramatisch, und der Ausdruck der seelischen Qualen, die wir in der leidenden Serenade hören, ist nicht zu vergleichen mit der tiefen und zärtlichen Melancholie des Andantes aus der Sinfonia concertante. Die finsternen verhängnisvollen Unisoni der ersten Takte enthalten schon eine dissonante, herzerreißende Harmonie, die sich wie ein roter Faden durch das Werk zieht. Im wilden, offen dramatischen ersten Satz



zeichnen sich die verminderten Akkorde fast überall ab und werden sehr effektiv vom Komponisten unterstrichen. Im Dur des Andantes lassen sich die Dissonanzen nur selten hören, ziehen aber dann jedes Mal das Gehör auf sich. Dafür durchdringen die verminderte Akkorde in den äußeren Abschnitten des Menuetts buchstäblich den musikalischen Stoff.

Dabei enthält das Werk Mozarts, wie es scheint, keine einzige Klage. Das Erdulden der Herzensqualen wird hier zu einer wahren Schule der Tapferkeit. Schon zwischen den Stürmen des ersten Satzes kann man die entschiedenen, willensstarken Rhythmen bemerken, aber die eigentliche Wende findet erst in der zweiten Hälfte des Stücks statt.

Die Explosion der Gefühle im Menuett ordnet sich der eisenernen Disziplin des Rhythmus und der Polyphonie unter. Im Finale, das in Form von Variationen geschrieben ist, ist die Verzweiflung schon vollständig gezügelt: wie aufgeregt die Passagen auch aussehen mögen, der unbeugsame Wille des Tanzmetrums gebietet ihnen. Die abschließende Variation (Maggiore) bringt keine Ruhe, aber zündet in all der Finsternis ein helles Licht an.

Schwer zu sagen, was Mozart 1788 dazu bewegt hat, die Serenade für ein Streichquintett zu arrangieren; etwa nur die „geschäftliche“ Notwendigkeit, schnell zu zwei Originalwerken (die berühmten Quintette KV 515 und KV 516) ein drittes hinzuzufügen, um sie für die Subskription herausgeben zu können. Oder fand Mozart selbst in dieser Zeit sein Werk etwas zu ernsthaft für das Genre der Serenade? In jedem Fall kann man diejenigen verstehen, die auch heute den Verlust des charakteristi-



schen Timbres der Bläser in Version von 1788 beweinen. Die auf diesem Album vorgestellte Bearbeitung des Quintetts für Oboe und Streicher ist kein Kompromiss zwischen den beiden Mozart-Varianten, sondern eine neue Lesart des klassischen Meisterwerks. Wie die Bearbeitung der Sinfonia concertante für Flöte und Oboe ist auch sie dazu berufen, gut bekannte Musik in neuen Farben und in neuem Licht vorzustellen.

Roman Nassonov, übersetzt von Monika Hollacher



DEUTSCH



Celebrated Russian oboist Alexei Utkin is the artistic director of the Hermitage Chamber Orchestra and a professor at the Moscow State Conservatoire.

Born in Moscow in 1957, he comes from a family of musicians. From 1962 he studied piano at the Moscow Conservatoire Central Music School and at the age of ten transferred to the oboe class. After graduating from the Moscow Conservatoire he continued postgraduate studies under Professor Anatoly Petrov. In 1983 he won first prize at the All-Union Contest for Wind Instrumentalists and was subsequently invited to join the Moscow Virtuosi State Chamber Orchestra led by Vladimir Spivakov as a soloist.

Utkin has performed with this orchestra for more than 20 years. Giving concerts in Europe, the USA, Japan, China and Singapore, he has played at New York's Carnegie Hall and Avery Fisher Hall, the Amsterdam Concertgebouw, the Palacio de la Música in Madrid, the Théâtre des Champs Élysées in Paris, the Gasteig Concert Hall in Munich and the Beethovenhalle in Bonn.

In 2000 Utkin formed the Hermitage Chamber Orchestra. String ensembles headed by an oboe player are quite unusual these days and despite the plethora of ensembles and chamber orchestras in the Russian capital, the Hermitage Orchestra quickly found a niche in the Moscow music scene and gained widespread acclaim. The orchestra tours extensively (with concerts in Estonia, Latvia, France, Germany, Poland, Spain and Turkey) and regularly participates in the Svyatoslav Richter Music Festival in Tarussa and the Bach Chamber Music Festival in Riga.

Compositions for oboe and strings are no great rarity, but Alexei Utkin often includes transcriptions in his concert programmes to vary the repertoire. Most have been arranged either by Utkin himself or with his brother, the cellist Mikhail Utkin.



Alexei Utkin plays an F. Lorée instrument specially created for him by renowned French oboe maker Alain de Gourdon. The oboe's compass has been extended one semitone and the lowest note is a small-octave A. This apparently minor increase in range enables the oboist to play such pieces as the violin solos in Bach's Concertos (BWV 1043 and BWV 1064) and the solo viola part in Mozart's Sinfonia concertante (KV 364).

Recordings by Alexei Utkin and the Hermitage Orchestra have been released on the Caro Mitis label since 2003 and feature works by various composers from the 18th to 20th centuries, from Johann Sebastian Bach to Britten and Shostakovich.

Alexei Utkin	(solo oboe)
Maria Chepurina	(solo flute)
Pyotr Nikiforov	(1st violin)
Ilya Norshtein	(1st violin)
Andrei Sigida	(1st violin)
Anna Poletaeva	(2nd violin)
Ekaterina Zykova	(2nd violin)
Nadezhda Sergiyenko	(2nd violin)
Zoya Nevolina	(viola)
Lidiya Fimina	(viola)
Ekaterina Dossina	(cello)
Olga Kazantseva	(cello)
Gleb Chernobrovkin	(double bass)
Mikhail Shtanko	tracks 5 – 7 (oboe)
Alexander Kolosov	track 5 (oboe)
Dmitry Kolupaev	tracks 6, 7 (oboe)
Fyodor Yarovoy	(horn)
Damir Yapaev	(horn)
Anna Karpenko	(harpsichord)







RECORDING DETAILS

Microphones – Neumann km130
DPA (B & K) 4006 ; DPA (B & K) 4011
SCHOEPS mk2S ; SCHOEPS mk41

All the microphone buffer amplifiers and pre-amplifiers are Polyhymnia
International B.V. custom built.

DSD analogue to digital converter – Meitner design by EMM Labs.
Recording, editing and mixing on Pyramix system
by Merging Technologies.

Recording Producer – Michael Serebryanyi

Balance Engineer – Erdo Groot

Recording Engineer – Roger de Schot

Editors – Carl Schuurbiers



Alexei Utkin plays an F. Lorée oboe

Recorded: 8.10.2006, 10–12.10.2006 5th Studio of The Russian Television
and Radio Broadcasting Company (RTR), Moscow, Russia

© & © 2008 Essential Music, P. O. Box 89, Moscow, 125252, Russia

© & © 2008 Музыка Массам, 125252, Россия, Москва, а/я 89

www.caromitis.com www.essentialmusic.ru

CM 0082006



volume 2