Photo X

ANA MARIA MIRANDA

Bien que née à Paris, Ana Maria Miranda possède la double nationalité française et argentine. Après des études musicales réalisées notamment à l'Ecole Normale de Musique dont elle est licenciée (solfège, harmonie, guitare et chant), elle remporte plusieurs concours internationaux de chant.

Elle débute en 1968, dans *Cosi fan tutte,* au Théâtre des Champs-Elysées. Remarquée par Gian-Carlo Menotti et choisie par lui pour créer en France, puis en Italie et en Hollande son opéra *La Sainte de Bleecker Street,* elle y remporte un succès qui sera déterminant pour sa carrière.

Elle a chanté depuis les grands rôles de son répertoire sur toutes les scènes françaises (Lyon, Rouen, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Strasbourg, etc...) et dans les grands opéras internationaux: Opéra-Comique, Volksoper de Vienne, Lyric Opera de Chicago, Monnaie de Bruxelles, Opéra de Hollande, Teatro Giuseppe Verdi de Trieste, Opéra de Wallonie, Grand Théâtre de Genève, Opéra de Montréal...

Mais elle effectue parallèlement une carrière de concert: oratorio dont elle est une spécialiste renommée, Lieder et musique ancienne.

Ana Maria Miranda a participé aux Festivals de Spoleto, Aix-en-Provence, Avignon, Bordeaux, Venise, Dresde.

ANA MARIA MIRANDA

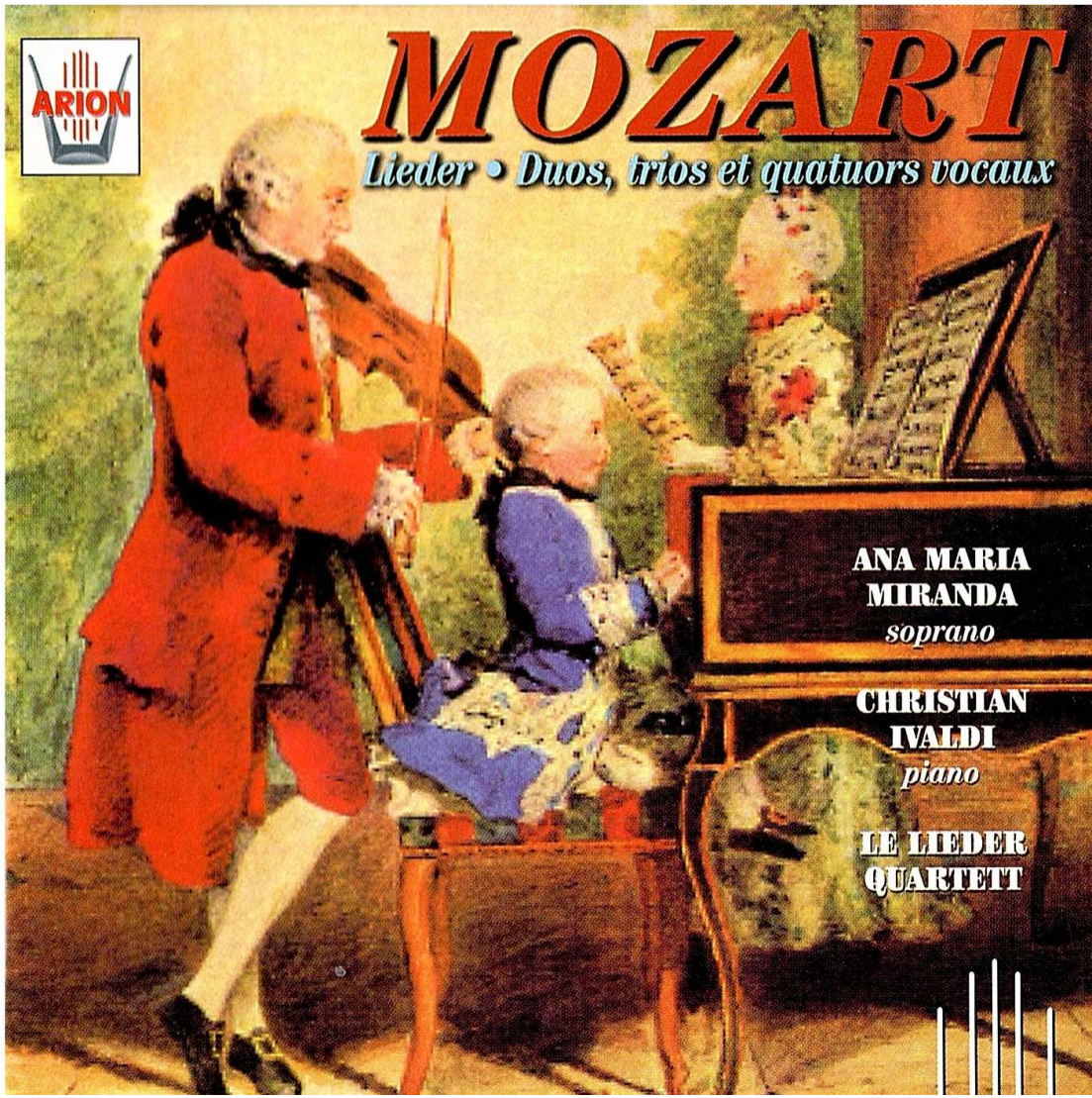
Although she was born in Paris, Ana Maria Miranda has dual French/Argentinian nationality. After studying music at the Ecole Normale de Musique where she obtained a degree (theory, harmony, guitar and singing) she won several international competitions for singing.

She made her debut in 1968, in *Così fan tutte,* at the Théâtre des Champs-Elysées. She was noticed by Gian-Carlo Menotti and chosen by him to sing in the first performances of his opera *The Saint of Bleecker Street,* and her success in this role was to be a turning point in her career.

She has since sung the great roles of her repertoire on all the French stages (Lyon, Rouen, Bordeaux, Marseille, Toulouse, Strasbourg, etc.) and in opera houses internationally: Opera-Comique, Volksoper in Vienna, Lyric Opera in Chicago, Monnaie in Brussels, Netherlands Opera, Teatro Giuseppe Verdi de Trieste, Wallon Opera, Grand Theatre in Geneva, Montreal Opera...

She also leads a parallel career as a concert artist: in oratorio, where she is a well-known specialist, Lieder and early music.

Ana Maria Miranda has performed at the Festivals of Spoleto, Aix-en-Provence, Avignon, Bordeaux, Venice and Dresden.



Aloysia Weber

« Celle-ci chante pour le cœur et son chant tend vers le plus admirable Cantabile», s'écrie le jeune Mozart de vingt ans, enthousiasmé par la voix d'Aloysia Weber; et aussitôt, oublieux de lui-même et de ses projets, il se propose, mais son père y mettra bon ordre, de devenir le servant de cette voix... et de cette jeune personne. Mozart a, en effet, tellement aimé la voix humaine qu'il lui eût été sans doute impossible de jamais tomber amoureux d'une femme dont il n'eût pas aimé la voix. D'Aloysia Weber à Nancy Storace, sans oublier la toute jeune Marianne Gottlieb ni Constance, sa femme, qui avait une jolie voix de soprano, l'histoire de sa vie nous montre suffisamment avec quelle attention passionnée, avec quelle émotion frémissante le musicien pouvait s'attacher à une voix.

Formé dans une petite principauté ecclésiastique qui disposait de son propre opéra, confronté très jeune, au gré des voyages de son enfance, avec l'opéra italien, dépendant ensuite dans ses projets de la bonne volonté de cours princières, c'est normalement vers l'opéra que Mozart, en homme de son temps, se tourne spontanément, lorsque suivant l'impulsion la plus profonde de son génie il veut écrire pour la voix. Et ceci explique en partie le fait qu'il n'ait composé qu'une trentaine de Lieder.

Mais qu'on ne s'y trompe pas: de *Bastien et Bastienne,* qu'il écrit à douze ans, à *L'Enlèvement au Sérail,* symbole de sa liberté conquise et du début de son âge adulte, à la *Flûte enchantée,* dernier message d'un cœur universel et fraternel, Mozart, tout au long de sa vie de créateur, s'est passionnément attaché, et en ceci son attitude fut prophétique, à rendre la musique à la langue allemande, à rompre le cercle infernal et «galant» de l'italianisme imposé à toute expression musicale et vocale. «Ce serait vraiment une tâche pour l'Allemagne, si, nous autres Allemands, nous nous mettions sérieusement à penser en allemand — à agir en allemand — à parler en allemand — et même à chanter en allemand!!!» écrit-il en 1785... et ceci explique aussi qu'il ait composé une trentaine de Lieder, frayant ainsi la voie à un futur Franz Schubert, et au lied romantique en général.

La composition des Lieder s'échelonne, dans la vie de Mozart, de 1768 à 1791, recouvrant ainsi exactement le temps qui sépare *Bastien et Bastienne* de *La Flûte enchantée;* la plupart d'entre eux toutefois datent de l'âge adulte de Mozart et s'inscrivent entre 1780 et sa mort, au sein de la période viennoise du compositeur. Sur le plan de la forme, la variété est extrême: ancienne coupe da capo de l'aria, lied composé d'un bout à l'autre (Durchkomponiert), lied strophique, rien n'échappe à l'investigation mozartienne. L'accompagnement, parfois simple basse (pour les Lieder de l'enfance) ou somptueux (pour les Lieder de 1787 par exemple) est prévu la plupart du temps pour un instrument à clavier (clavecin, piano forte ou parfois orgue); deux Lieder toutefois ont été conçus avec accompagnement de mandoline.

Petits morceaux qui ne furent jamais écrits sur commande, ils sont parfois les fruits de rencontres occasionnelles (telles les deux ariettes françaises *Oiseaux, si tous les ans* et *Dans un bois solitaire*), mais le plus souvent le fruit de l'amitié (tel ce *Als Luise die Briefe* que Mozart écrit dans la chambre de son ami Jacquin et que celui-ci s'approprie aussitôt, avec l'accord de Mozart, pour le dédier à la belle dont il est épris). Par les multiples nuances psychologiques qui y apparaissent (expression d'un simple bonheur, humour évident, regard ironique et tendre), ils sont le reflet exact de la vivacité de la perception et des réactions affectives de Mozart, et à ce titre, dans l'intimité propre à leur genre, ils sont aussi révélateurs que d'autres œuvres plus vastes du perpétuel frémissement du cœur de Mozart et de son avidité à saisir l'instant dans sa plénitude.

De l'adolescent en prise directe sur le monde où il vit jusqu'à l'homme grave et solitaire souhaitant forger l'avenir du monde... les préoccupations de Mozart s'inscrivent en filigrane des œuvres choisies. Alors que la composition pour une voix soliste peut encore apparaître chez le jeune Mozart comme un exercice ou un jeu social, s'adaptant (avec l'appétit et la plasticité propres à Mozart) à des lieux, à un esprit et à des êtres fréquentés, elle va se charger peu à peu du poids et de la gravité de l'homme adulte, ne s'exprimant plus en fonction d'une demande extérieure mais en fonction de l'impérieuse nécessité de libérer les pressions contradictoires du moi profond; et c'est au cœur de cette pression, parce que les limites de l'individu se trouvent dépassées, que va finalement s'élaborer ce grand rêve de communion et de fraternité humaine si caractéristique de la personnalité de Mozart adulte et tellement perceptible dans sa musique.

Nancy Storace

Place à la musique!
Celui qui s'est laissé prendre aux rets de l'amour, celui-là qui est désormais un homme mûr, pour peu qu'il soit poète, comme il va être heureux et comme il va souffrir ! Et lorsque celui qui chante ces divers états de la passion s'appelle Mozart, un Mozart adulte, alors cela donne naissance aux quatre admirables Lieder que sont *Das Lied der Trennung, Als Luise die Briefe, Abendempfindung, An Chloë,* jaillis tous quatre du cœur de Mozart en mai et juin 1787.

1 **DAS LIED DER TRENNUNG** (Le chant de la séparation), K. 510 en fa mineur, composé le 23 mai sur un poème de K.E.K. Schmidt (1764-1824), est le plus douloureux des Lieder de Mozart. Par la pudeur dans l'expression de la douleur, par la complexité de sa forme (mélange de strophique et de Durchkomponiert), par le plan de ses modulations, par le rôle primordial accor-

dé aux silences, par l'importance de l'accompagnement volontairement expressif, c'est un lied prophétique. C'est déjà le plein climat romantique, et Schubert l'a bien compris, qui en reprendra la donnée pour y répondre quelque trente ans plus tard.

2 Avec **ALS LUISE DIE BRIEFE IHRES UNGETREUEN LIEBHABERS VERBRANNTE**, K. 520 (Lorsque Louise brûla la lettre de son amoureux infidèle), c'est la vision dramatique de l'amour blessé. Les cris de fureur angoissée sur lesquels s'ouvrent le lied sont les frères de ceux d'Elvire recherchant (au premier acte de *Don Juan*) l'homme qui lui fut infidèle. A noter que, si ce Lied est en ut mineur, ce premier air d'Elvire, dans l'opéra contemporain, est dans la tonalité relative de mi bémol majeur. L'accompagnement, très important dans ce lied, est à lui seul un personnage dramatique, apportant les éléments de décors et les précisions de l'action. Ce lied a été composé le 26 mai, d'après un poème de Gabriele von Baumberg (1766-1836).

3 Tout autre est le **ABENDEMPFINDUNG AN LAURA** (Impression du soir pour Laura), K. 523. Ecrit le même jour que le lied suivant *An Chloë,* sur un texte d'un poète inconnu, c'est presque une réflexion sur la mort que ce chant élégiaque en fa majeur, baignant tout entier dans un extraordinaire climat poétique. C'est un des plus longuement développés parmi les Lieder de Mozart, un de ceux qui annoncent véritablement les Lieder romantiques, autant par ses procédés musicaux que par le fait de cette expérience individuelle soudain élargie aux dimensions du monde.

4 **AN CHLOË** (À Chloé), K. 524, du 24 juin, sur un texte de Johann-Georg Jacobi (1740-1814), dans la chaleur de sa tonalité de mi bémol, est sans doute le plus clair des quatre, celui qui exprime le mieux l'émerveillement sensuel de la rencontre de deux êtres; et peu importe qu'ensuite vienne l'épuisement, puisque celui qui aime peut demeurer paisible aux côtés de la jeune fille aimée.

11 12 C'est à la demande d'une jeune fille, Augusta Wendling, fille du flûtiste ami de Mozart, que celui-ci écrit à Mannheim, à la fin de 1777 ou au début de 1778, les deux ariettes françaises **OISEAUX, SI TOUS LES ANS**, K. 307 et **DANS UN BOIS SOLITAIRE**, K. 308. C'est la jeune fille, âgée d'un an de moins que Wolfgang et par ailleurs aussi belle que bonne musicienne, qui a apporté les textes. Celui de *Oiseaux, si tous les ans* est dû au poète Antoine Ferrand (1678-1719); dans l'esprit des «bergeries» du XVIII[e], Mozart s'amuse à bâtir, en ut majeur, une petite scène dramatique, charmante dans son climat d'instabilité affective lié au rythme adopté et à laquelle ne manque pas même le petit passage de «bravoure» final. *Dans un bois solitaire,* sur un poème d'Antoine Houdart de la Motte (1672-1731), tend encore davantage vers la «scène» que l'ariette précédente; elle est plus largement développée, plus lyrique aussi, présente des épisodes divers, des modifications dans les rythmes; le sentiment s'y exprime de façon plus intense, avec un peu de cette atmosphère émue et trouble liée à la tonalité, bien peu fréquente chez Mozart, de la bémol.

13 Méfiez-vous des demoiselles, si vous tombez entre leurs mains, c'en est fini de votre liberté! C'est dit avec tellement d'humour dans ce **LIED DER FREIHEIT** (Chant de la liberté), K. 506, que Mozart compose vers la fin de 1785 à partir d'un texte amusant de Johannes-Aloys Blumauer (1755-1798)! Le lied, originellement en fa majeur, est chanté ici en mi majeur. Son thème, joyeux et désinvolte, s'élance à l'assaut des quatre strophes, plein d'ardeur juvénile. Liberté fracassante de la jeunesse, une pirouette encore, et cette fois Chérubin apparaîtra réellement.

14 Le bref lied strophique **DIE ZUFRIEDENHEIT** (Le bien-être), K. 473, en sol majeur, écrit le 7 mai 1785 sur un poème de Christian-Félix Weisse (1726-1804), chante, dans un style volontairement épuré, le simple bonheur de vivre et de se sentir respirer. La douleur elle-même en deviendrait-elle agréable, comme le suppose le texte? Il y a bien un soupçon de mélancolie dans cet apparent bonheur.

15 Est-ce encore l'Italie, est-ce encore le théâtre, un futur Pedrillo ou un futur Don Juan? C'est une sérénade en tout cas que le **KOMM, LIEBE ZITHER** (Viens, chère Cithare), K. 351, un des deux seuls Lieder que Mozart ait jamais destinés à être accompagnés à la mandoline. Composé en 1780, sur un texte d'un poète inconnu, le lied semble destiné par Mozart à Joseph Lange, son beau-frère. Il aurait pu être écrit pour célébrer le mariage de celui-ci avec cette Aloysia Weber que Mozart avait tant aimée. «Va dire à ma place ce que je n'ose pas lui dire...» Dans la clarté de l'ut majeur, et dans le tintement grêle de la mandoline, c'est aussi, avec juste ce qu'il faut d'humour, l'aveu pudique et simple de la nostalgie d'une chose qui, peut-être, aurait pu être.

16 **DER ZAUBERER** (L'enchanteur), K. 472, composé le même jour et à partir d'un texte du même poète que le lied *Die Zufriedenheit,* adopte comme celui-ci la forme du lied à couplets. C'est le sol mineur mozartien, toujours chargé de fièvre intérieure, qui domine ce lied. Une jeune fille raconte comment son cœur s'est ému à la vue de Damoetas, et coment il lui faut fuir cet enchanteur qui bouleverse son univers. Un cœur qui s'affole devant la prescience de l'amour, seize mesures d'une admirable justesse pour décrire cette fascination et cette peur. Ce magicien, Mozart lui-même, d'où vient-il et jusqu'où va-t-il nous entraîner?

Maria Anna Gottlieb

17 **RIDENTE LA CALMA** (Un calme souriant), K. 152, est contemporain des années de voyages en Italie de Mozart adolescent. Né entre 1772 et 1775, peut-être à partir d'une idée ou même d'un thème (?) d'un ami musicien, à partir d'un texte dont l'auteur reste encore inconnu, l'air *Ridente la calma,* en fa majeur, si bien venu dans sa limpidité musicale, respire cet émoi du cœur, cette innocence dans la tendresse, propre au jeune Mozart... si près du cœur de Chérubin.

BRIGITTE MASSIN

Il arrive que l'envers ou le dessous d'un tableau soient aussi intéressants que le tableau lui-même; tels apparaissent en quelque sorte, dans l'ombre des grandes œuvres qui sont leurs contemporaines, les duos, trios et quatuors vo-

caux de Wolfgang Amadeus Mozart. Le musicien, prodigue mais exigeant, ne leur accordait guère de valeur. Aujourd'hui, nous leur attachons du prix à plus d'un titre. Le moindre n'est pas le plaisir musical qu'on y trouve. Mais outre que plusieurs d'entre eux sont de petits chefs-d'œuvre de grâce et de malice, ils achèvent de détruire d'un trait alerte, mieux qu'avec de savants arguments, l'imposture esthétique qui a consisté longtemps à nous montrer un «ange Mozart» désincarné et mystique, au lieu d'un créateur en butte aux obstacles que lui opposait la société. Le merveilleux est que Mozart, ainsi que le prouvent ces pièces, n'ait jamais, au milieu des pires difficultés, perdu sa jovialité, son appétit de vivre. Car c'est bien un être affectueux, espiègle, cru même, qui s'exprime en ces pages nées dans la joie de se trouver en famille ou entre amis. Si elles précisent en touches légères et colorées le portrait de l'homme, elles reconstituent autour de lui toute une atmosphère quotidienne et chaleureuse.

Il reste à prouver que, même au temps de Beaumarchais, tout, en France, finissait par des chansons, à moins qu'elles ne fussent politiques. Les duos, trios et quatuors vocaux de Mozart comme de tant d'autres musiciens plus ou moins célèbres, illustrent une tradition vivante dans les pays germaniques depuis fort longtemps et à laquelle Jean-Sébastien Bach lui-même n'a pas dédaigné d'apporter sa contribuition: celle des quodlibets, des canons, des pièces vocales plaisantes, où le musicien joue souvent sur les mots ou avec les onomatopées du texte. Que l'on soit deux, trois, quatre ou plus, il y a toujours eu, sur ces terres d'épanouissement polyphonique, à chanter pour tous.

Les morceaux vocaux enregistrés sur ce disque s'inscrivent dans la dernière décennie de la vie de Mozart, c'est-à-dire entre 1782 et 1790. La plupart d'entre eux — notamment les *Notturnos* — trouvent leur origine dans les relations amicales étroites que Mozart a nouées à partir de 1783, avec la famille von Jacquin. Mais à bien regarder, chacune de ces pages a son histoire et son caractère propres. Laissons-nous aller à les découvrir.

5 Tendrement élégiaque est la musique qui traite les vers tirés de l'acte premier de «Siroe» de P. Metastasio, pour former le *notturno* (trio) pour deux soprani, basse, deux clarinettes et cor de basset **MI LAGNERO TACENDO** (Je me plaindrai en silence), K. 437.

6 Avec **LUCI CARE, LUCI BELLE** (Chers yeux, beaux yeux) *notturno* (trio) pour deux soprani, basse et trois cors de basset (K. 439 a) K. 346, nous entrons en quelque sorte dans le cercle amical qui apporta le plus de soutien à Mozart: celui de la famille von Jacquin. Les *six notturnos* enregistrés datent probablement de 1783, année surtout occupée par la composition de concertos pour piano. Ils consacrent en musique une amitié qui s'avère d'emblée très solide entre le musicien et les enfants d'un des botanistes les plus savants et les plus renommés d'Europe: Franz von Jacquin. Tous les mercredis, même l'hiver, celui-ci accueille dans sa maison, sise dans le jardin botanique de Vienne, l'élite intellectuelle et culturelle de la ville. C'est avec Franziska, son élève (à qui sera dédié le célèbre trio «des quilles» en mi bèmol K. 498) mais surtout avec Gottfried von Jacquin que Mozart se lie d'amitié. Les *notturnos* seront d'ailleurs publiés en 1803 sous le nom de Gottfried. Le terme de *notturno* met en valeur le caractère intime de ces compositions auxquelles clarinettes et cors de basset (clarinette en fa plus grave que celle en si bémol, proche de la moderne clarinette alto) ajoutent une couleur particulière. L'auteur du texte du trio K. 346 est inconnu. Les paroles, qui décrivent l'allégorie lumière-amour, sont assez conventionnelles. Mais il importe de souligner les affinités qui existent entre ces *notturnos* et les mouvements lents des divertimenti pour instruments à vent conçus à la même époque.

7 La date du *notturno* **PIÙ NON SI TROVANO** (On ne trouvera plus d'amants constants) pour deux soprani, basse et trois cors de basset, K. 549, est précise: «Vienne, 16 juillet 1788». Période sombre pour Mozart, attristé par l'accueil que les Viennois ont réservé à *Don Giovanni* en mai. Ce trio vocal, écrit sur une aria du premier acte de l'*Olimpiade* de Metastasio est un intermède mélancolique entre la composition de la symphonie «Prague» et de la symphonie «Jupiter». Plus élaboré dans sa polyphonie que ceux dont il vient d'être question, ce *trio-canzonetta* en deux parties auxquelles les cors de basset apportent plus qu'un soutien, fait l'aveu du dépit de Mozart lorsque le soprano, seulement soutenu par les deux autres voix, chante «sotto voce» sur une ligne descendante aux inflexions chromatiques: «et tous parlent de fidélité». Le chant expire sur le mot «semplicità», devise esthétique de Mozart.

8 Avec le *notturno* (trio) pour deux soprani, basse et cor de basset, K. 439, **DUE PUPILLE AMABILI** (Aimables regards), la musique célèbre les charmes de deux jeunes filles pour qui on est prêt à mourir d'amour, sur le texte d'un auteur inconnu.

9 On notera la ressemblance qui semble exister entre le *notturno* (trio) **SE LONTAN, BEN MIO, TU SEI** (Mon aimé, si tu te trouves loin) pour deux soprani, basse, deux clarinettes et cor de basset, K. 438 et le chœur «Secondate, aurete amiche» de l'acte II de *Così fan tutte*. Écrit sur une des «Strofe per musica» de Metastasio, il exprime une fois encore le thème de l'éloignement de l'être aimé en un adagio délicat.

10 **ECCO QUEL FIERO ISTANTE** (Voici cet instant douloureux) parfois intitulé «La partenza», titre de la *canzonetta* de Metastasio qui sert de texte, est encore un *notturno* (trio) pour deux soprani, basse et trois cors de basset, K. 436. Composée en 1783 comme les autres notturnos, cette pièce est un andante où la musique adresse à la Nice du poème un doux et mélancolique adieu.

18 Le trio pour soprano, ténor et basse K. 532, est, dans sa version originale, colorée par une flûte, deux clarinettes, deux cors, deux bassons et une basse. B Paumgartner en a réalisé une réduction pour piano retenue ici. **LA LIBERTÀ A NICE** «Grazie agl'inganni tuoi...» (La liberté loin de Nice - «Grâce à tes tromperies...») est écrite par Mozart en 1787, à Vienne, probablement pendant la composition de *Don Giovanni* qui triomphera à Prague le 28 octobre. Ici déjà, Mozart rend hommage à l'amitié en empruntant au chanteur Michaël O'Kelly, qui allait s'illustrer dans le rôle de Basilio des *«Nozze»,* une de ses mélodies sous laquelle il place les vers d'un poème du cycle de Nice écrit par Pietro Metastasio — le célèbre Métastase — en 1733. Quelques mesures *andantino* qui courent en tierces font un prélude aimable à une mélodie ondulante et douce où soprano et ténor marchent également à la tierce appuyée par la basse.

19 **CARO MIO DRUCK UND SCHLUCK** (K. 571 a) K. Anh. 5, est un fragment de quatuor pour soprano, deux ténors et basse, à l'origine sans accompagnement, la réalisation de celui-ci étant due à Theodor Veidl. Le texte d'une irrésistible bouffonnerie, qui parodie une scène d'adieu, a été imaginé par Mozart alors même que les circonstances l'accablaient en cette année 1789; en cela l'on touche à une des vérités de la nature

mozartienne. Riche en allitérations à l'effet burlesque, ce texte (en allemand et en italien!) réunit aussi plaisamment quelques-unes des interjections conventionnellement accueillies par *l'opera seria* : «perfide», «barbare», «monstre», «tyran», etc. Les parties originales comportent les initiales des chanteurs à qui l'œuvre était destinée: C. = Constance, épouse de Mozart, soprano; M. = Mozart, ténor; H. = peut-être Hinter et F. = probablement Johann Fischer, la basse qui s'était illustrée en 1782 dans le rôle d'Osmin de *L'Enlèvement au Sérail.* Les quatre voix se présentent à la file avant de se superposer en imitations canoniques.

20 Le trio **DAS BANDEL** (Le petit ruban), originalement écrit pour soprano, ténor et basse avec accompagnement de quatuor à cordes, K. 441, est ici donné dans la version piano réalisée par B. Paumgartner. Sa composition a été inspirée à Mozart par une circonstance amusante relatée en ces termes par Brigitte et Jean Massin: «Un jour de 1783, Mozart et Constance s'apprêtent à sortir en compagnie de leur ami Gottfried von Jacquin, mais Constance s'affaire en vain, cherchant partout un ruban introuvable et indispensable à sa toilette. L'époux et l'ami se mettent en chasse, l'ami découvre l'objet, il en découle mille plaisanteries entre les trois partenaires et tout se termine par la composition d'un savoureux trio vocal en dialecte viennois inspiré par cette scène.» La verve bouffonne de Mozart s'y déchaîne en effet de la façon la plus drôle. La partition précise même explicitement que les trois protagonistes de l'histoire sont devenus les interprètes du trio!

21 Tout charmant qu'il soit, le duo comique pour soprano et baryton **NUN, LIEBE WEIBCHEN** (Maintenant, chère petite femme) [K. 592 a] a longtemps passé pour n'être pas de Mozart. Il porte désormais le numéro 625 au catalogue de Köchel car il semble qu'il s'agisse d'une œuvre originale. On pensait qu'en 1790, le musicien s'était contenté par amitié maçonnique, d'orchestrer ce morceau de l'opéra *Der Stein der Weisen* (La pierre philosophale) que le chanteur et compositeur Benedikt Schack venait de composer sur un livret d'Emanuel Schikaneder, le même qui, quelques mois plus tard, fournirait à Mozart le livret de *La Flûte enchantée.* En réalité ce duo serait entièrement de Mozart. Chanté par Schikaneder et sa femme, il présente Lubano et Lubana, préfigurations de Tamino et Tamina de *La Flûte enchantée.*

22 Un peu à la manière du motet médiéval, mais ici avec des intentions comiques évidentes, le texte du canon à quatre voix sans accompagnement **BONA NOXT! BIS A RECHTA OX!**, K. 561 mêle le latin à deux langues vulgaires, l'allemand et l'anglais. Il se peut que ce poème macaronique soit de Mozart lui-même, tant la musique adhère à lui avec justesse.

23 C'est à un Mozart d'esprit plus populaire que nous ramène le trio **DAS GESTÖRTE STÄNDCHEN** (La folle sérénade) pour trois voix d'hommes et piano, K. 441 b, sérénade caricaturale portée par l'ondoiement du clavier, chantée le plus souvent à la tierce par les deux ténors et que la basse approuve, sur un texte galant sans auteur.

Si le propos de Mozart n'est une fois encore que de divertir, on admirera avec le poète «quel amour pour l'âpre vérité Eut cet homme si fier en sa naïveté, Quelle mâle gaieté, si triste et si profonde Que lorsqu'on vient d'en rire, on devrait en pleurer».

JOËL-MARIE FAUQUET

«She sings for the heart and her singing approaches the most admirable Cantabile» exclaimed the young twenty year old Mozart, expressing his enthusiasm for the voice of Aloysia Weber. Immediately forgetting himself and his plans, he decided to become to servant of this voice... and of the young lady — until his father put things right. Indeed, Mozart so loved the human voice that it would probably have been impossible for him to falt in love with a woman whose voice itself did not inspire him with love. From Aloysia Weber to Nancy Storace, not to mention the young Marianne Gottlieb and Constanze, his wife, who had a lovely soprano voice, the history of his life is a demonstration of how attached he could be to a voice and how he responded to it with such passionate attention, and with such excited emotion.

Mozart was trained in a small ecclesiastical principality with its own opera house and had been introduced to Italian opera at an early age during his childhood travels. Although dependent on the good graces of royal courts, Mozart, a man of the times, eventually turned naturally and spontaneously to the opera, when, following the most profound impulse of his genius he wished to write for the voice. And this partly explains the fact that he only composed about thirty Lieder.

But we should not be misled: from *Bastien et Bastienne* which he wrote at the age of twelve; to The *Abduction from Seraglio,* the symbol of his newly won freedom and the beginning of his adult life; to *The Magic Flute,* the last message from a universal and fraternal spirit; indeed throughout his creative life, Mozart was determined, and in this his attitude was prophetic, to bring music back into the German language, to break the vicious circle of the «gallant» Italian influence imposed on all instrumental and vocal musical expression. «It would be a real accomplishment for Germany if we Germans could begin seriously to think in German — to act in German — to speak in German — and even to sing in German!!!» he wrote in 1785. And this also partly explains why he composed approximately thirty Lieder, thus preparing the way for Franz Schubert and for the romantic lied in general.

The period in Mozart's life when he composed Lieder was from 1768 to 1791, covering precisely the same period which separates *Bastien et Bastienne* from *The Magic Flute.* The majority of the Lieder however date from adulthood and were composed during the Viennese period between 1780 and his death. There is great diversity of form: the old form of da capo aria, the lied composed as a whole (Durchkomponiert), strophic lied — no form escaped Mozart's investigation. The accompaniment, whether it was just a simple base line (as in the lieder of his youth) or a more sumptuous arrangement (the Lieder of 1787 for example), is written for a keyboard instrument; the harpsichord, the pianoforte or occasionally the organ. There are however two Lieder with a mandolin accompaniment.

None of these short pieces were commissioned; they were sometimes the result of encounters as in the case of the two French ariettas, *Oiseaux, si tous les ans* and *Dans un bois solitaire.* But most often they were inspired by friendship (as in the case of *Als Luise die Briefe* which Mozart wrote in the room of his friend Jacquin, who, with the approval of Mozart, appropriated the song and dedicated it to the woman he loved.) With their many psychological nuances (the expression of simple pleasure, obvious humour, irony and tenderness) they are the exact reflection of the vivid perception and the emotional reactions of Mozart and in the context of the intimacy particular to this genre, they are quite as valuable as other more extended works