



WOLFGANG AMADEUS MOZART

(1756–1791)

6 CONCERTI PER IL VIOLINO

CD 1

Konzert in B-Dur für Violine und Orchester KV 207

- [01] I. Allegro moderato 06:57
- [02] II. Adagio 06:21
- [03] III. Presto 05:16

Konzert in D-Dur für Violine und Orchester KV 211

- [04] I. Allegro moderato 07:35
- [05] II. Andante 04:56
- [06] III. Rondeau. Allegro 04:26

Konzert in G-Dur für Violine und Orchester KV 216

- [07] I. Allegro 08:39
- [08] II. Adagio 05:02
- [09] III. Rondeau. Allegro 06:15

total 55:36

CD 2

Konzert in D-Dur für Violine und Orchester KV 218

- [01] I. Allegro 08:13
- [02] II. Andante cantabile 05:08
- [03] III. Rondeau. Andante grazioso 06:11

Konzert in A-Dur für Violine und Orchester KV 219

- [04] I. Allegro aperto – Adagio –
Allegro aperto 08:13
- [05] II. Adagio 06:53
- [06] III. Rondeau. Tempo di Menuetto 07:46

Konzert in D-Dur für Violine und Orchester KV 271a

- [07] I. Allegro maestoso 10:30
- [08] II. Andante 06:20
- [09] III. Rondo. Allegro 08:21

total 67:51

KADENZEN: MIRIJAM CONTZEN

MIRIJAM CONTZEN • REINHARD GOEBEL

BAYERISCHE KAMMERPHILHARMONIE

WOLFGANG AMADEUS MOZART 6 CONCERTI PER IL VIOLINO

Als die Mozarts im Oktober 1773 aus der kleinen Wohnung in der Salzburger Getreidegasse in das weitaus geräumigere Tanzmeisterhaus am heutigen Markartplatz übersiedelten, war dies ein äußeres Zeichen: der sichtbare Endpunkt nämlich für die mehr als zehnjährigen Reise-Aktivitäten, im Laufe derer die Familie Europa von London bis Neapel, von Wien bis Paris durchquert hatte. Lediglich einige Monate der Jahre 1767 und 1769 hatte man gemeinsam in Salzburg verbracht – aber schon die drei Italienreisen der Jahre 1769 bis 1773 hatten nur noch Vater und Sohn gemeinsam unternommen, derweil die beiden Damen in das von Klatsch und Tratsch bestimmte „soziale Netz“ der Kleinstadt Salzburg zurückfanden.

Bereits im August 1772 hatte Fürstbischof Colloredo dem „unterthänigst supplicierenden hochfürstl. Concertmeister Wolfgang Amadé Mozart dermahlen Jährlich hundert und funfzig gulden zur besoldung“ dekretiert und somit den jungen Mozart – Vater Leopold konnte sich glücklich schätzen – als Konzertmeister neben Michael Haydn gestellt. Die Kündigung dieses Arbeitsverhältnisses erfolgte in der Planungsphase der Pariser Reise,

und der ebenso dreiste wie süffisante Brief, den der junge Mozart am 1. September 1777 dem Fürsten vorlegte, brachte diesen derartig in Rage, dass er Vater und Sohn „nach dem Evangelio“ gleichermaßen auf die Straße setzte. Als am Abend des 6. September 1777 Herr von Schiedenhofen, ein Freund der Familie, bei den Mozarts reinschaute, fand er Leopold „kranck ... weil er und sein Sohn des Dienstes entsetzt worden.“ Man kann sich vorstellen, dass Leopold vor Zorn kochte, aber das sollte von nun an bis zum Lebensende 1787 ohnehin eine Art Dauerzustand werden ...

Lediglich von zwei kurzen Reisen nach Wien und München unterbrochen, begannen 1773 also vier ruhige Jahre in Salzburg, in denen der junge Mozart all das, was er bislang unter väterlicher Führung gehört, gesehen und im weitesten Sinne in der großen weiten Welt „erfahren“ hatte, verarbeiten konnte. Gleichzeitig erlaubte ihm seine neue Stellung das Experiment, war doch der Musikbedarf des sakro-profanen Hofes riesig; und obwohl die Lieferung aktueller Kompositionen gar nicht Thema seines persönlichen Arbeitsvertrags war, wird der dafür zuständige Vize-Kapellmeister Leopold Mozart ganz sicher mit Stolz immer wieder die noch tintenfeuchten Kompositionen seines Filius auf die Notenpulte gelegt haben.

Zudem bildete sich der Sohn zum Geiger heran. Schon das Wunderkind hatte sich nicht nur mit gekreuzten Händen auf verdeckten Tastaturen auf dem Cembalo unter Beweis gestellt, sondern auch als Geiger. Im August 1763, zu Beginn der großen Westeuropa-Reise also, hatte der Vater die Frankfurter Konzertauftritte der Kinder folgendermaßen angekündigt: „ein Concert wird aufgeführt werden, wobey man 2. Kinder, nemlich ein Mädchen von 12. und einen Knaben von 7. Jahren Concerten Trio und Sonaten, dann den Knaben das nemliche auf der Violin mit ungläublicher Fertigkeit wegspielen hören wird ... der Knab wird auch ein Concert auf der Violin spielen.“ Die international herrschenden Standards waren den Mozarts allerdings erst am Ende ihrer langen Reisen geläufig, nachdem sie in Turin Gaetano Pugnani und seinen „arco magno“, in Florenz den als Wunderkind gehandelten, ebenfalls 1756 geborenen Nardini-Schüler Thomas Linley und in Neapel den vier Jahre älteren Franz Lamotte kennengelernt hatten.

Von deren „Spezialitäten“ – den zeigefreudiger Zirkus-Mentalität entspringenden rasenden Staccati im Ab- und Aufstrich, den Tonleitern in Terzen und Oktaven sowie exzessivem Una-corda-Spiel – war man anfangs zwar weit entfernt, aber ein Überblick über die Techniken in den Violinsoli dieser

Jahre (es handelt sich um die Werke mit den KV-Ziffern 166–280) zeigt, mit welcher Leichtigkeit die Eroberung des Griffbretts voranschritt: Keine Orchester-Serenade dieser Zeit, in der nicht die Mittelsätze einer konzertanten Violine anvertraut sind, kein gemischt besetztes Divertimento, in der die führende Violine nicht mit immer waghalsigeren Techniken herausgefordert und präsentiert würde.

Erstaunlich ist, dass sich der junge Mozart dabei wohl auf kaum mehr als das väterliche Urteil verlassen konnte, denn obgleich Leopold als „der regelmässigste Violinist“ seiner Zeit galt und sich selbst sicherlich als moderner Komponist sah, war er weder in jenem luxuriösen galanten Geschmack gebildet, den Hasse, Johann Christian Bach und Jommelli an den großen europäischen Höfen etabliert hatten, noch hatte er irgendeinen nennenswerten praktischen Beitrag zur „L'Arte del Violino“ beigesteuert. In einem vermutlich von ihm selbst verfassten, vom Herausgeber F.W. Marpurg ebenfalls redigierten Beitrag „... von dem gegenwärtigen Zustande der Musik ... zu Salzburg“ heißt es 1757: „Er hat ausserdem viele Concerte, sonderlich für die Flötraversiere, Oboe, das Fagott, Waldhorn, die Trompete etc. ... und besonders gewisse Gelegenheits-Musiken verfertigt, als: eine Soldatenmusik mit Trompeten, Paucken, Trommeln und

Pfeiffen ... eine türkische Musik; eine Musik mit einem stählernen Clavier; und endlich eine Schlittenfahrtsmusik mit fünf Schlittengeläuth ...“ – aber wohl kein Violinkonzert!

Leopold Mozart war als Musiker allenfalls Empfänger, nie Sender, als Komponist des süddeutschen Kloster-Rokoko überdurchschnittlich, aber kein Genie. Er vertraute in gewisser Weise darauf, dass das „Wunder ... welches Gott in Salzburg hat lassen geboren werden“ sich unter vor allem behutsamer Führung wohl am besten entwickeln werde. Und so erhob er auch keinen Einspruch, als der Junge sich 1764 in London Johann Christian Bach zum kompositorischen Idol nahm und dessen Stil erst einmal bis hin zur Bearbeitung von drei Klaviersonaten für ein Kammerensemble völlig verinnerlichte. In geschmacklose Rage über die anderweitige Orientierung seines Sohnes geriet Leopold erst, als der finale Bruch zwischen ihm und dem Sohn zu erahnen war, immer vor allem, wenn es nach Mannheim „roch“ ...

Doch zurück ins Salzburg des Jahres 1773. Gleich im Frühjahr komponierte Mozart sein erstes eigenhändiges Konzert, das *Konzert KV 207 in B-Dur für Violine*. Es figuriert chronologisch falsch im Köchelverzeichnis, steht hinter den später entstandenen *Konzerten für Klavier KV 175, Fagott*

KV 191 und dem *Concertone KV 190*, da sowohl Vater als auch Sohn mehrfach an den ursprünglichen Datierungen zahlreicher Manuskripte manipuliert haben, so auch bei den Autographen der vier folgenden Konzerte, die wohl alle in einer Tour de force zwischen Juni und Dezember 1775 komponiert wurden.

Diese inzwischen mittels kriminaltechnischer Methoden korrigierten Entstehungsdaten schließen übrigens aus, dass der 1776 in den Salzburger Hofdienst eingetretene Geiger Antonio Brunetti ursprünglicher Widmungsträger überhaupt auch nur eines dieser Konzerte gewesen sein kann. Zwar hat Brunetti, der übrigens selbst nicht komponierte, diese Stücke später als Mozarts Nachfolger wiederholt gespielt und dafür auch diverse Veränderungen eingeklagt – „Adagio und Rondeaux, die dem Brunetti gemacht worden“: das *Rondo B-Dur KV 269* ersetzt den ursprünglichen Schlusssatz des *Konzerts No. 1* und das *Adagio E-Dur KV 261* den ursprünglichen Mittelsatz des *A-Dur-Konzerts No. 5* – aber außer dem *Rondo C-Dur KV 373*, das „der grobe und schmutzige Brunetti“ am 8. April in Wien spielte, gab es keine eigenständigen Kompositionen für ihn.

Brunetti, im Herbst 1777 zwangsverheiratet mit einer Schwägerin des Konzertmeisters Michael

Haydn, mit dem der ältere Mozart in friedlicher Distanz auszukommen schien, dürfte wohl auch einer der auslösenden Gründe für des jungen Mozarts „Flucht“ aus Salzburg gewesen sein, ihm ganz sicher jedoch die Bedingung zu einer Rückkehr geliefert haben: „Nur eines bitte ich mir zu Salzburg aus, und das ist; das ich nicht bey der violin bin, wie ich sonst war ... beym clavier will ich dirigirn.“

Colloredos Kapelle, 1771 von seinem Vorgänger Schrattenbach übernommen, hatte traditionell eine hohe Fluktuation von Italienern, deren offensichtliche Bevorzugung seitens der fürstlichen Dienstherrn den deutschen Musikern Anlass für jede Menge Aufsässigkeit und Unbotmäßigkeit war. Von Lolli, Cristelli, Fischetti, Gatti, Brunetti und all den inzwischen namenlosen Kastraten, die sich in Salzburg die Klinke in die Hand gaben, redet man heute nicht mehr, sondern von Mozart, dem die Stadt mit oder ohne Italiener dennoch irgendwann ganz einfach zu klein werden musste.

Als Mozart, begleitet von seiner Mutter, Ende September 1777 nach Mannheim reiste, war Augsburg, die Geburtsstadt von Leopold, die erste Raststation von Bedeutung. Am Mittag des 19. Oktober spielte er „auf der violin das Concert ex B von vanhall, mit algemeinem applauso ... auf die

Nacht beim souppée ... das strasbourger=Concert. es ging wie öhl. alles lobte den schönen, reinen Ton.“ Abgesehen davon, dass wir ein passant von Mozarts aktiver Wertschätzung für Werke anderer Komponisten erfahren – am 8. September 1773 hatte er in Wien übrigens ein Violinkonzert von Myslivecek kopiert, und immer auch hatte er Kenntnis von und praktische Erfahrung mit den gedruckten Klavier-Werken der Zeitgenossen –, sehen wir, dass sowohl die Violine als auch eigene Kompositionen für das Instrument im Reisegepäck waren. Um die Bezeichnung „Straßburger“ Konzert hat es langes Rätselraten gegeben; heute ist man der Meinung, dass es das *Konzert KV 216* sei und die Allegretto-Melodie nach der g-Moll-Gavotte im Finale der namengebende Straßburger Tanz.

Eine brisante Fragestellung knüpft hier an: Wie sah Leopold Mozarts Musik-Sammlung aus – und warum legte der Sohn nach dem Tode des Vaters 1787 keinerlei Wert auf deren Besitz? Wo sind die Dinge hingekommen? Allein ein Inventar schon würde ausreichen, uns ein ungefähres Bild von dem zu vermitteln, was später dann die Schwester Maria Anna, vor allem aber Constanze Mozart als „quantité négligeable“, ja den Mythos vom Salzburger Wunder bedrohend aussortierten und vernichteten.

Große Erkenntnisse hinsichtlich violintechnischer Besonderheiten wären da sicher nicht zu erwarten, denn Mozarts Technik bleibt bis zum *Konzert KV 271a* im Mittleren: Dittersdorf und vor allem Haydns Konzertmeister Tomasini wagten sich bisweilen schon in ganz andere Regionen des Griffbretts vor und waren Meister der neuesten Doppelgriff-Kultur; vom Können ausgesprochener Virtuosen wie Lamotte, Jarnowich und Lolli ganz zu schweigen. Zwar könnten wir manchen Themenkopf nicht nur der Violinkonzerte (vor allem im galanten Kurzlang-Rhythmus) bei Myslivecek wörtlich vorgeprägt finden – aber diesen zündenden Exordien begegnet man ohnehin überall dort, wo von Anfang an Klarheit über den Inhalt und die Stilhöhe der nachfolgenden musikalischen Rede zu herrschen hatte.

Mozart hat sich im sinfonischen Bereich früh schon von diesen Standard-Anfängen zugunsten individueller Lösungen befreit, aber bei den Violinwerken ist nur die Thematik des Kopfsatzes des *A-Dur-Konzerts KV 219* wirklich ungewöhnlich und individuell. Den Kunstgriff aber, einem rauschenden Auftritts-Ritornell mit einem Adagio-Eintritt zu widersprechen, den hatten bereits andere Geiger-Komponisten angewendet: J.G. Pisendel in einem *D-Dur-Violinkonzert* und Jean-Marie Leclair im *Concerto A-Dur*, op. 10, No. 2.

Aber es ist festzuhalten, dass Mozart der erste Komponist im habsburgischen Einflussbereich war, der dem Vorbild des besonders von Vater Leopold geschätzten Simon Leduc „il joue bien“ folgte und ab 1774 seine Konzerte mit dem modernen Pariser Rondo-Finale im Dreier-Takt abschloss – was eben auch die Neukomposition der Final-Sätze für das erste Klavierkonzert KV 175 wie auch das Schwesterwerk für Violine KV 207 erforderte, wollte er diese Stücke weiter „im Repertoire“ halten. Bei einer so offensichtlichen Übernahme fremden Gedankenguts brach bei Mozart aber gleich der *homo ludens* durch: Konnte Leduc die Wiederholung des Rondo-Teils durch Dacapo-Zeichen kenntlich machen, denn er wurde strikt wörtlich wiederholt, so verändert Mozart in den Finali ab der zweiten Wiederkehr jenes namengebenden Formteils Details der Satztechnik, Instrumentation und Ornamentik, ein wenig bieder noch im *Konzert KV 211*, stets riskanter, übermütiger und buffonesker dann in den Folgewerken.

Auch bei der Anlage der Kopfsätze konnte Mozart sich auf Präfigurationen stützen, hier jedoch auf Eigenleistungen. Um die formale Analyse dieser Sätze hat man lange weniger gerungen als vielmehr herumgeredet, entziehen sie sich doch aufgrund ihrer Kleingliedrigkeit der klassischen Sonatensatz-

Diskussion und dem damit verbundenen Wortschatz. Konrad Küster wies 1991 darauf hin, dass in einzelnen Bravour-Arien des Mailänder *Lucio Silla* aus dem Jahr 1772 das dem Wort der Dichtung verpflichtet folgende Form-Vorbild der Violinkonzert-Kopfsätze zu finden sei. Atmosphärisch war dieser repräsentative, darstellende, ja fast polykinetische Bühnen-Gestus wohlbekannt, aber anstatt ihn „auszuspielen“, wurde lange Zeit alles daran getan, dem zerklüfteten Material Glätte und Klassizität nicht nur einzuhauchen, sondern mit Gewalt aufzutroyieren: eine Quadratur des Kreises, die zu den wunderbarsten Verspannungen geführt hat.

Bezeichnet man Vivaldis Opern-Arien als gesungene Violinkonzerte, so sind Mozarts Violinkonzerte also „gegeistete Szenen“, die ein deutlich anderes Verhältnis zwischen Solist und Orchester erfordern, als es beim „echten“ Violinkonzert der Fall ist. Im „solistischen“ Idealfall kann ohne Punkt und Komma durchgefiedelt und das Accompagnement von allenfalls zwei Violinen ohne Viola und Basso, geschweige denn Blasinstrumente bis zur völligen Unhörbarkeit zurückgedrängt werden. Hingegen muss es selbst in den vokalen Hauptteilen einer Arie kurze, wohlgeleitet gesungene Ruhestellen geben, in denen das Orchester thematische Aktivität übernimmt, entfaltet und wie-

der zurückspielt: es sind also immer wieder meist zweitaktige Einschübe mit Rollentausch zu finden. Ökonomischer und kunstvoller noch ist bisweilen die lang ausgehaltene Note, die mit einem *mesa di voce* bzw. einem Triller verziert gleich zum Ereignis, vor allem aber auch zum Einstiegspunkt von höchstem dramaturgischem Effekt wird.

Natürlich bedient sich auch Mozart in den beiden ersten Konzerten auch noch ausgedehnt des älteren Konzert-Accompagnements mit nur zwei Violinen, aber die zunehmende Häufigkeit von Passagen *à tre* und *à quattro* zeigt doch die Abkehr vom Usus und ein geschärftes Bewusstsein für den Umgang mit Motiv und Textur. Und selbst mit den im italienischen Konzert der Zeit allenfalls *ad libitum* eingesetzten Blasinstrumenten beginnt sich die Solo-Violine zu balgen!

Die langsamen Sätze – drei Andantes, drei Adagios / dreimal geradtaktig, dreimal im Dreiertakt / dreimal in der Dominant-Tonart, dreimal in der Subdominante (Moll also strikt vermeidend!) – sind durchkomponierte zweiteilige Cavatinen meist erheblich pathetischen Inhalts. Vollständige Ritornell-Einleitungen finden sich in den *Konzerten* KV 207, 219 und 271; in den Werken KV 209, 211 und 216 hingegen dominantisch endende Einleitungs-Gesten, die von der Solo-Violine (teil-

wiederholt und dann nach Art des italienischen Ziergesangs fortgesponnen werden.

Die gestalterischen Komponenten der Partituren klar zu beschreiben ist von größter Notwendigkeit, da nur darauf eine Echtheits-Diskussion des *Konzerts KV 271* basieren kann: „innere Gründe“ und pauschal hingeworfene Behauptungen wie „Violinstil des 19. Jahrhunderts“ sind hier wenig hilfreich! Die Neue Mozart Ausgabe (NMA) hat dieses Werk aufgrund des Fehlens eines Autographs ins „Supplement“ verbannt, aber leider in die direkte Nachbarschaft der weitaus zweifelhafteren *Sinfonia Concertante* für vier Blasinstrumente (früher KV 297) – ein Todesurteil!

Die französische Quelle aus dem Besitz des Violinisten Pierre Baillot (1771–1842) trägt die Datierung „16. Juli 1777“, die nur aus der Vorlage stammen kann und durch eine Notiz in Schiedenhofens Tagebuch vom 25. Juli 1777 gleichsam authentisiert wird: „(Vormittags) ... wo die Musik des jungen Mozarts, die er abends seiner Schwester machen wollte, probirt wurde. Sie bestunde in einer Sinfonia, einen Violin Concert, das der junge Mozart spielte, einen Flaute traverse Concert ... und alles ware von des jungen Mozarts Composition.“

Abgesehen davon, dass Mozart seiner Schwester wohl kaum eines der älteren Violinkonzerte als

Ständchen dargebracht hätte, erscheint der Kopfsatz KV 271a wie eine Fortführung des ebenfalls von Dreiklangs-Motiven, punktierten Sechzehnteln und Triolen geprägten Eingangssatzes von KV 211 in der gleichen Tonart, im Orchestersatz grundsätzlich auf höchste Ereignisdichte und in den technischen Anforderungen an den Solisten auf genau jenen Zuwachs angelegt, wie zwischen jedem einzelnen der vorausgegangenen Konzerte feststellbar ist. Selbst das – in diesem Falle möchte man sagen: endlich – wieder geradtaktige Rondo verzichtet nicht auf gewisse balkanische Zutaten, aber doch sind sie (anders als die burlesken Einschübe in den drei Konzerten des Jahres 1775 – KV 216/217 und 219) deutlich dezenter und selbst dem feinen Pariser Publikum zumutbar. Wenn Mozart auf der großen Reise je dem Ratschlag des Vaters „verkauffe die abschriften, wo ich oder du die Spartituren haben“ folgen konnte, dann mit dieser Composition, die in exemplarischer Weise den großen internationalen Geschmack am Übergang zwischen ermüdetem galantem Zeitalter und erahnbarer Klassik trifft. Als Käufer käme in erster Linie der Graf Bagge in Betracht, einer jener in Fachkreisen der Zeit bekannten Dilettanten, von dem Leopold zu sagen wusste, „daß er am ehesten für eine gute Composition etwas bezahlt ...“

Die sechs vor Beginn der großen Reise 1777–1779 entstandenen Violin-Konzerte sind beinahe Mozarts letzte Beschäftigung mit diesem Instrument. In Augsburg hatte er den Klavierbauer Stein und seine formidablen neuen Fortepianos kennengelernt, die seine Wünsche und Vorstellungen in eine neue Richtung lenkten, in Mannheim junge und auch ältere Geiger, die ihm deutlich überlegen waren, überhaupt ein über jeden Zweifel erhabenes Orchester, in Paris eine Musik, die den Anschluss an das *grand siècle* des Sonnenkönigs hielt und sich nicht nur in galantem Klingeling erschöpfte – und das kleine Salzburg und seine großen Traditionen wurden ihm suspekt und auch zunehmend verhasst. Im Herbst 1779 verband er in der grandiosen *Sinfonia Concertante KV 364* für Violine und Viola all die „Neuigkeiten“ seiner großen Reise, und nach einem Jahr mit fast ausschließlich Kirchenmusiken ging es dann – über München, wo *Idomeneo* komponiert und aufgeführt wurde – nach Wien.

Reinhard Goebel

WOLFGANG AMADEUS MOZART 6 CONCERTI PER IL VIOLINO

When the Mozarts moved from their small flat on Getreidegasse in Salzburg into the far more spacious Tanzmeisterhaus (dancing master's house) on today's Markartplatz in October 1773, this was an outward sign, namely the visible endpoint of travelling activities undertaken over the past ten years during the course of which the family traversed Europe from London to Naples and from Vienna to Paris. They had only spent a few months during the years 1767 and 1769 together in Salzburg – but the three Italian journeys of the years 1769 to 1773 had been undertaken only by father and son, whilst the two ladies found themselves back in the „social network“, noted for its gossip, of the small city of Salzburg.

Already in August 1772, Prince-Bishop Colloredo had decreed the „most subservient supplicating princely concert master Wolfgang Amadé Mozart one hundred fifty Gulden annual salary“, thus placing the young Mozart – his father Leopold could consider himself lucky – as concert master next to Michael Haydn. The termination of this working relationship took place during the planning phase of the Paris trip, and the letter that the young Mo-

zart presented to the Prince on 1 September 1777, as audacious as it was smug, put the latter in such a rage that he put father and son, in equal measure, onto the street „after the Evangelio“. When Herr von Schiedenhofen, a friend of the family, peeked in at the Mozarts' on the evening of 6 September 1777, he found Leopold „ill ... because he and his son had been suspended from service.“ One can imagine how Leopold boiled with rage, but this was to become a more or less permanent condition from now on, until his death in 1787 ...

Interrupted only by two brief trips to Vienna and Munich, four peaceful years in Salzburg now began in 1773, during which the young Mozart was able to process everything that he had so far, under fatherly tutelage, heard, seen and “experienced”, in the broadest sense of the word, in the big, wide world. At the same time, his new position allowed him to experiment, for there was an enormous demand for music at the sacred-secular court. Although the delivery of current compositions was not at all an issue in his personal working contract, the assistant kapellmeister in charge, Leopold Mozart, must surely have proudly and repeatedly placed his son's compositions on the music stands before the ink had even dried.

In addition, the son developed as a violinist. Already as a wunderkind, he had not only proven

his abilities with crossed hands on covered harpsichord keyboards, but also as a violinist. At the beginning of the grand Western European tour in August 1763, his father had announced the children's Frankfurt concert appearances as follows: “A concert will take place at which 2 children, namely a girl of 12 and a boy of 7 years of age will be heard performing concertos, trios and sonatas, then the boy who plays with astounding skill on the violin ... will also play a concerto on the violin.” The internationally prevalent standards were, however, only familiar to the Mozarts by the end of their long journey, after they had become acquainted with Gaetano Pugnani and his “arco magno” in Turin, the Nardini pupil Thomas Linley in Florence, also born in 1756 and treated as a prodigy, and Franz Lamotte in Naples, older by four years.

At the beginning, his playing was a far cry from their “specialities” – racing staccati on down-bows and up-bows, scales in thirds and octaves and excessive una corda playing originating in a showy circus mentality – but an overview of the techniques in the violin solos of these years (the works with the Köchel listings 166–280) shows with what ease his conquest of the fingerboard progressed. There is no orchestral serenade of this period in which the middle movements are not entrusted to a concertante

violin; no divertimento of mixed scoring in which the leading violin is not presented and challenged with ever more daring techniques.

It is astonishing that the young Mozart could probably hardly count on more than his father's judgement; although Leopold was considered "the most accomplished violinist" of his time and surely regarded himself as a modern composer, he was neither nurtured in the luxurious and gallant taste that Hasse, Johann Christian Bach and Jommelli had established at the great European courts nor had he made any practical contribution to "l'arte del violino" worth mentioning. In an article probably written by him and at most edited by the publisher F.W. Marpurg "... on the present state of music ... in Salzburg" it says in 1757: "Moreover, he has produced many concertos, particularly for the transverse flute, oboe, bassoon, natural horn, trumpet, etc. ... and especially certain occasional pieces such as: soldier's music with trumpets, tympani, drums and fifes ... Turkish music, music with steely clavier and finally, sledge-ride music with five sledge bells ..." but probably no violin concerto!

As a musician, Leopold Mozart was at any rate a recipient, never a sender; above average as a composer of the South German monastery rococo, but no genius. To a large extent, he trusted

that the "wonder ... that God allowed to be born in Salzburg" would best develop under particularly gentle guidance. He thus raised no objection when the boy, in London in 1764, initially accepted as his compositional idol Johann Christian Bach, whose style he fully assimilated, even adapting three piano sonatas for a chamber ensemble. Leopold only flew into a tasteless rage over his son's different orientation when the final break between him and his son could be sensed, especially when the music "smelled" like Mannheim ...

But to return to Salzburg in the year 1773. In the spring Mozart composed the first concerto of his own, the *Concerto* K. 207 in B-flat major for violin. It appears in the wrong place in the Köchel index, behind the later *Concertos for Piano* K. 175, *Bassoon* K. 191 and the *Concertone* K. 190, for both father and son repeatedly manipulated the original dating of numerous manuscripts, including the autographs of the following four concertos, all of which were probably composed in a *tour de force* between June and December 1775.

These dates of composition, meanwhile corrected by means of forensic methods, rule out the possibility that the violinist Antonio Brunetti, who entered into the service of the Salzburg court in 1776, could have been the dedicatee of any one

of these concertos. Brunetti, who did not himself compose, incidentally, did indeed repeatedly perform these pieces later on as Mozart's successor, also claiming diverse alterations in them – "Adagio and Rondeaux, made for Brunetti": the Rondo in B-flat, K. 269 replaced the original final movement of the *Concerto No. 1* and the Adagio in E major K. 261 replaced the original middle movement of the *A-major Concerto No. 5*. However, aside from the Rondo in C major K. 373, that "the rough and dirty Brunetti" played on 8 April in Vienna, there were no self-contained compositions for him.

Brunetti, who entered into an arranged marriage in the autumn of 1777 with a sister-in-law of the concertmaster Michael Haydn, with whom the older Mozart seemed to get on with at a peaceful distance, must have also been one of the reasons that triggered the young Mozart's "flight" from Salzburg, but also must surely have provided him with the condition for a return: "There is only one thing I request in Salzburg, and that is: that I am not with the violin, as I otherwise was ... I want to conduct at the clavier."

Colloredo's court orchestra, taken over in 1771 from his predecessor Schrattenbach, traditionally had a high turnover of Italians; the princely employers' apparent preference for them gave the Ger-

man musicians occasion for all manner of rebelliousness and unruliness. Today, no one any longer speaks of Lolli, Cristelli, Fischetti, Gatti, Brunetti and all the meanwhile nameless castrati who were successful in Salzburg, but of Mozart, for whom the city simply had to become too small, with or without Italians.

When Mozart travelled to Mannheim accompanied by his mother in late September 1777, Augsburg (the city of Leopold's birth) was the first rest stop of significance. On 19 October at noon, he played "on the violin the *Concerto in B major* by Vanhall, to general applause ... in the night at supper ... the Strasburg Concerto. It went very smoothly, everyone praising the beautiful, pure tone." Except for the fact that we learn in passing about Mozart's active appreciation of works by other composers – on 8 September 1773 in Vienna, incidentally, he had copied a violin concerto of Myslivecek and he always had practical knowledge of and experience with the printed clavier works of contemporaries – we see that his baggage included not only the violin but also his own compositions for the instrument. There has been long speculation over the designation "Strasburg" concerto; today the general opinion is that it refers to the *Concerto* K. 216 and the Allegretto melody after the

G-minor gavotte in the Finale as the eponymous “Strasburg Dance.”

A highly controversial question is raised here: what became of Leopold Mozart’s music collection – and why did the son place no value on owning it after the death of his father in 1787? Where did the various items end up? An inventory would suffice to provide us with an approximate idea of what his sister Maria Anna, but especially Constanze Mozart winnowed and destroyed as being a “quantité négligeable”, even as threatening the myth of the miracle of Salzburg.

Great knowledge regarding the special technical features of the violin would not be expected, for Mozart’s technique remained at the intermediate level up until the *Concerto* K. 271a. Dittersdorf and especially Haydn’s concertmaster Tomasini meanwhile dared to explore completely different regions of the fingerboard and were masters of the latest double-stop culture, not to mention pronounced virtuosos like Lamotte, Jarnowich and Lolli. It is true that some main motifs, and not only of his violin concertos, (especially in the gallant short-long rhythm) already exist in works of Mysliveček – but these dazzling exordia are encountered wherever the content and style of the ensuing musical discourse have to be defined from the beginning.

In the symphonic realm, Mozart liberated himself early on from these standard openings in favour of individual solutions, but in the violin works only the themes of the first movement of the *A-major Concerto* K. 219 are truly unusual and individual. But the trick of contradicting a rustling opening ritornello with an Adagio entrance had already been used by other violinist-composers: J.G. Pisendel in a *D-major Violin Concerto* and Jean-Marie Leclair in the *Concerto in A major*, Op. 10, No. 2.

Be that as it may, it can be established that Mozart was the first composer within the Habsburg sphere of influence who aligned himself to the model of Simon Leduc, who was especially appreciated by father Leopold (“il joue bien”); beginning in 1774, he concluded his concertos with the modern Parisian rondo-finale in triple metre. This required the re-composition of the final movements of the *First Piano Concerto* K. 175 and its sister-work for violin (K. 207), if he wanted to keep these pieces “in the repertoire”. With such an obvious adoption of the ideas of others, however, the *homo ludens* in Mozart broke out immediately. Where Leduc was able to make the repetition of the Rondo part recognisable by means of da capo signs – it was repeated absolutely literally – Mozart alters details in writing technique, instrumentation

and ornamentation in the finales starting with the second repeat of that eponymous formal section; somewhat tamely in the *Concerto* K. 211, but ever bolder, more boisterous and buffoon-like in the ensuing works.

In the design of the opening movements, too, Mozart was able to base them on pre-figurations, but on achievements of his own in these cases. For a long time, theoreticians did not so much fight over formal analyses of these movements as hedge around them, for the classical sonata-movement discussion and the vocabulary connected with it does not apply here due to their smaller dimensions. Konrad Küster pointed out in 1991 that the formal model of the violin concertos’ opening movements – in which form arises in accordance with the words of poetry – is found in individual bravura arias of the Milanese *Lucio Silla* of 1772. This representative, descriptive, indeed almost polykinetic stage gesture is well known for its atmosphere, but instead of “playing it off”, for many years the intention was not only to apply, but to impose smoothness and classicism onto the craggy material: this squaring of the circle led at times to quite bizarre tensions.

If one designates Vivaldi’s opera arias as sung violin concertos, then Mozart’s violin concertos are

also “scenes played on the violin” requiring a significantly different relationship between soloist and orchestra than is the case in the “genuine” violin concerto. In the ideal “soloistic” instance, it is possible to fiddle through without pause, and the accompaniment of a maximum of two violins without viola and basso, let alone wind instruments, can be reduced to the point of complete inaudibility. On the other hand, even in the main vocal sections of an aria, there must be resting places which are brief and yet sung, in which the orchestra takes over, develops and plays back thematic activity. Thus one can almost always find inserts, of mostly two bars, marking a change of role. Even more economical and artistic is the occasional long-held note – ornamented with a messa-di-voce or trill – which becomes not only an event, but above all a point of entry of the highest dramatic effect.

In the first two concertos, Mozart does indeed make use of the older concerto accompaniment with only two violins, at times extensively, but the increasing frequency of passages *à tre* and *à quattro* shows the renunciation of common practice and a sharper awareness of how to deal with motif and texture. And even with the wind instruments – used *ad libitum*, at best – in the Italian concertos of the period, the solo violin begins to scuffle!

The slow movements – three Andantes, three Adagios / thrice in duple metre, thrice in triple metre / thrice in the dominant key, thrice in the subdominant (strictly avoiding minor!) – are through-composed two-part cavatins of usually quite solemn content. Complete ritornello introductions are found in the *Concertos* K. 207, 219 and 271, but in the works K. 209, 211 and 216, on the other hand, introductory gestures ending on the dominant are (partially) repeated by the solo violin and then spun forth in the manner of the Italian vocal embellishments.

It is of great necessity to clearly describe the artistic components of the score. This can be the only basis for a discussion of the genuineness of the *Concerto* K. 271: “internal reasons” and sweeping, dashed-off opinions such as “violin style of the 19th century” are of little help here! The New Mozart Edition (NMA) has banned this work to the “Supplement” due to the lack of an autograph, but unfortunately placed it in the direct proximity of the far more questionable *Sinfonia Concertante* for four wind instruments (formerly K. 297) – a death sentence!

The French source from the estate of the violinist Pierre Baillot (1771–1842) bears the date “16 July 1777”, which can only originate from the original and is more or less authenticated by a note

in Schiedenhofen’s diary of 25 July 1777: “(In the morning) ... the music of the young Mozart was rehearsed that he wanted to play in the evening to his sister. It consisted of a Sinfonia, a Violin Concerto that the young Mozart played, a Transverse Flute Concerto ... and everything was composed by the young Mozart.”

Besides the fact that Mozart would hardly have offered his sister one of the older violin concertos as a serenade, the first movement K. 271a seems like a continuation of the introductory movement of K. 211 in the same key, likewise marked by triadic motifs, dotted semiquavers and triplets. The orchestral writing is basically of the highest event density and, in the technical requirements made of the soloist, exactly applied to that growth that can be established between each of the previous concertos. Even the (in this case, one would like to say “finally” in duple metre again) Rondo does not dispense with certain Balkan ingredients, but they are (unlike the burlesque inserts in the three concertos of the year 1775 – K. 216/217 and 219) clearly more discrete and even not unreasonable for the refined Parisian public. If Mozart, on the great journey, could ever follow his father’s advice to “sell the copies of which you or I have the scores”, then it was with this composition, which meets the vast

international taste at the transition between the tired gallant age and the emerging classical period in exemplary fashion. As a buyer, Count Bagge was the first who came into question, one of those dilettantes known in the professional circles of the day, of whom Leopold could say “that he most likely pays something for a good composition ...”

The six violin concertos composed prior to the beginning of the grand journey in 1777–1779 come almost at the end of Mozart’s occupation with this instrument. In Augsburg he had become familiar with the clavier builder Stein and his formidable new fortepianos, which directed his desires and ideas in a new direction; in Mannheim he met both young and older violinists who were clearly supe-

rior to him as well as an orchestra that was superior in every regard. In Paris he got to know a kind of music that maintained the connection to the *grand siècle* of the Roi Soleil and did not merely exhaust itself in gallant tinkling; little Salzburg and its great traditions became increasingly suspect and hated. In the autumn of 1779 he brought together all the “novelties” of his grand journey in the grandiose *Sinfonia Concertante* K. 364 for violin and viola. After a year spent almost exclusively with church music, he went to Vienna by way of Munich, where *Idomeneo* was composed and performed.

Reinhard Goebel
Translation: David Babcock

MIRIJAM CONTZEN

Als eine der vielseitigsten und interessantesten Musikerpersönlichkeiten ihrer Generation kann man Mirijam Contzen als Solistin, Kammermusikerin und Festivalleiterin erleben.

Die 2001 mit dem *ECHO-Klassik* als beste Nachwuchskünstlerin geehrte Geigerin arbeitet inzwischen weltweit mit bedeutenden Orchestern zusammen, darunter Gewandhausorchester Leipzig, Konzerthausorchester Berlin, Bamberger Symphoniker, RSO Berlin, RSO Frankfurt, Royal Liverpool Philharmonic, BBC Philharmonic Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestra de la Suisse Romande, Sydney Symphony Orchestra und Melbourne Symphony Orchestra. Im Laufe ihrer Karriere hat sie u.a. mit Gerd Albrecht, Vladimir Fedoseyev, Denis Russell Davies, Raphael Frühbeck de Burgos, Christopher Hogwood, Eliahu Inbal, Bobby McFerrin, Tomas Netopil, Michael Sanderling, Leif Segerstam und Lothar Zagrosek konzertiert. Seit einigen Jahren bildet die Zusammenarbeit mit Reinhard Goebel und der bayerischen kammerphilharmonie einen Schwerpunkt ihrer künstlerischen Tätigkeit.

Bei den Salzburger Festspielen, dem Rheingau Musik Festival, dem MDR Musiksommer, dem

Klavierfestival Ruhr, dem Athen Festival, dem Taipei Music Festival und dem Verbier Festival ist sie ein gern gesehener Gast. Sie ist in den wichtigsten Konzerthäusern und Musikmetropolen aufgetreten, wie im Musikverein Wien, den Philharmonien von Berlin, München und Köln, der Alten Oper Frankfurt, der Wigmore Hall in London, der Tonhalle Zürich, dem Théâtre des Champs-Élysées Paris, dem Sydney Opera House und der Suntory Hall Tokyo.

2005 gründete Mirijam Contzen das Kammermusikfestival Schloss Cappenberg und fungiert seitdem als künstlerische Leiterin des jährlich stattfindenden Festivals.

Kammermusik spielt für Mirijam Contzen auch abseits von Schloss Cappenberg eine zentrale Rolle. Sie ist in verschiedenen Formationen mit Pierre-Laurent Aimard, Emmanuel Ax, Joshua Bell, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Janine Jansen, Mischa Maisky und Herbert Schuch aufgetreten.

Mirijam Contzen hat zahlreiche CD-Aufnahmen veröffentlicht. Bei OehmsClassics erschien eine Rezital-CD mit dem Pianisten Herbert Schuch mit Werken von Brahms, Schubert und Zemlinsky sowie die Aufnahme „Mozart in Italien“ mit Violinkonzerten von Tomas Linley und Franz Lamotte mit der bayerischen kammerphilharmoni-



nie unter der Leitung von Reinhard Goebel. 2013 erschien eine CD mit den Violinsonaten von Hindemith und Heucke.

Mirijam Contzens Talent wurde von dem legendären ungarischen Geiger Tibor Varga entdeckt, als sie im Alter von sieben Jahren bei ihrem Orchesterdebüt auftrat. Daraufhin nahm sie ihr Studium bei ihm auf. Im Alter von 16 Jahren gewann sie den Internationalen Violin-Wettbewerb Tibor Varga und zog sofort die Aufmerksamkeit der internationalen Musikwelt auf sich. Sie spielt auf einer Violine von Carlo Bergonzi aus dem Jahr 1733.

As a soloist, chamber musician and festival director, Mirijam Contzen can be experienced as one of the most versatile and interesting musical personalities of her generation.

This violinist, honoured in 2001 with the *ECHO Klassik* as the best up-and-coming artist, meanwhile works all over the world with important orchestras including the Gewandhaus Orchestra in Leipzig, Konzerthaus Orchestra in Berlin, Bamberg Symphony Orchestra, RSO Berlin, RSO Frankfurt, Royal Liverpool Philharmonic, BBC Philharmonic Orchestra, Helsinki Philharmonic Orchestra, Orchestra de la Suisse Romande, Syd-

ney Symphony Orchestra and Melbourne Symphony Orchestra. During the course of her career, she has performed in concert with Gerd Albrecht, Vladimir Fedoseyev, Denis Russell Davies, Raphael Frühbeck de Burgos, Christopher Hogwood, Eliahu Inbal, Bobby McFerrin, Tomas Netopil, Michael Sanderling, Leif Segerstam and Lothar Zagrosek, amongst others. For several years, the collaboration with Reinhard Goebel and the Bavarian Chamber Philharmonic has been a focus of her artistic activities.

She is a much sought-after guest at the Salzburg Festival, the Rheingau Music Festival, the MDR Music Summer, the Ruhr Piano Festival, the Athens Festival, the Taipei Music Festival and the Verbier Festival. She has performed in the most important music metropolises and concert halls, including the Musikverein in Vienna, the Philharmonias in Berlin, Munich and Cologne, the Alte Oper in Frankfurt, Wigmore Hall in London, the Tonhalle in Zurich, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Sydney Opera House and Suntory Hall in Tokyo.

In 2005 Mirijam Contzen founded the Cappenberg Castle Chamber Music Festival and has served as artistic director of this annual festival ever since.

Apart from Cappenberg Castle, chamber music plays a central role for Mirijam Contzen. She has

appeared in various formations with Pierre-Laurent Aimard, Emmanuel Ax, Joshua Bell, Natalia Gutman, Clemens Hagen, Janine Jansen, Misha Maisky and Herbert Schuch.

Mirijam Contzen has made numerous CD recordings. OehmsClassics issued a recital CD with the pianist Herbert Schuch with works of Brahms, Schubert and Zemlinsky as well as the recording "Mozart in Italy" with violin concertos of Tomas Linley and Franz Lamotte with the Bavarian Chamber Philharmonic under the direction of Reinhard Goebel. In 2013 a CD with the violin sonatas of Hindemith and Heucke was issued.

Mirijam Contzen's talent was discovered by the legendary Hungarian violinist Tibor Varga when she made her orchestral debut at the age of seven. She immediately began studying with him. At the age of 16 she won the Tibor Varga International Violin Competition, thus immediately attracting the attention of the international music world. She plays a violin by Carlo Bergonzi built in 1733.

REINHARD GOEBEL

Reinhard Goebel wurde 1952 geboren und studierte nach dem Abitur moderne Violine bei Franzjosef Maier, Saschko Gawriloff und Barockvioline bei Marie Leonhardt in Amsterdam. An der Universität Köln erlernte er musikwissenschaftliche Methoden und Kriterien der Quellenerforschung und -evaluation, die er nach 1973 in dem von ihm gegründeten Ensemble „musica antiqua Köln“ und in 35 Jahren Bühnenkarriere als Konzertmeister und später als Dirigent erproben und verfeinern konnte.

Reinhard Goebel war nie der Mann fürs große Ganze, sondern immer der Spezialist für eng umrissene Themenfelder, die er in jahrelanger Kleinstarbeit aus dem sie umgebenden Theoriegebäude erarbeitet hat. Seine schockierende Lesart der *Brandenburgischen Konzerte* aus dem Jahr 1985 ist heute leichtlich zu kopierende Referenz-Aufnahme – aber er war es auch, der nach dem Mauerfall 1989 den Reichtum der Dresdner Musik der Bachzeit mit den Concerti grossi des Johann David Heinichen der staunenden Welt erstmals zu Gehör brachte.

Nach dem Ende des Ensembles „musica antiqua“ und seiner „Deutsche Grammophon“-Karriere hat Goebel sich auf die Erarbeitung des galanten Repertoires von Mannheim, Paris und London



zwischen 1750 und 1780 konzentriert, mit der bayrischen kammerphilharmonie Augsburg sämtliche der Mozart-Familie bekannten und zugänglichen Musikalien erarbeitet und Teile dieser Trouvaillen in CD-Aufnahmen bei OehmsClassics präsentieren können.

Seit 2010 hat Goebel eine Professur für „Historisches Violinspiel“ an der Universität Mozarteum: hier gibt er seine Methoden der Quellenbefragung und seine Repertoirekenntnisse an eine Klasse von internationalen Post-Graduates weiter.

Zudem unterrichtet Reinhard Goebel die Orchesterakademie der Berliner Philharmoniker in „Alter Musik“ – und ist als Dirigent „neu-alter Art“ zwischen Melbourne und Paris etabliert.

Reinhard Goebel was born in 1952 and, after his school-leaving examination, studied modern violin with Franzjosef Maier and Saschko Gawriloff, and baroque violin with Marie Leonhardt in Amsterdam. At the University of Cologne, he learned musicological methods and criteria of research sources, which he was then able to put to the test in the ensemble „musica antiqua Cologne“ founded by him in 1973. He refined these during a 35-year performing career as concertmaster and, later, as conductor.

Reinhard Goebel was never a man „for the big picture“, but has always been a specialist for narrowly defined thematic areas which he has developed out of the theoretical constructions encompassing them over the course of many years of meticulous work. His shocking interpretation of the *Brandenburg Concertos* of 1985 is today an easily copied reference recording – but he was also the one who, after the fall of the Berlin Wall in 1989, astonished the world for the first time with richness of the music of Dresden of the period of Bach by performing the *Concerti grossi* of Johann David Heinichen.

After the end of the ensemble „musica antiqua“ and his Deutsche Grammophon career, Goebel has concentrated on the preparation of the gallant repertoire of Mannheim, Paris and London between 1750 and 1780, performed all the known and accessible music of the Mozart family with the Bavarian Chamber Philharmonic of Augsburg, and presented parts of these labours in CD recordings issued by OehmsClassics.

Goebel has been Professor of Historical Violin Playing at the Mozarteum University since 2010; here, he passes on his methods of source inquiry and knowledge of the repertoire to a class of international post-graduates.

In addition, Reinhard Goebel instructs the Orchestral Academy of the Berlin Philharmonic in Early Music – and has established himself as a conductor of the “new-historical” type from Melbourne to Paris.

DIE BAYERISCHE KAMMERPHILHARMONIE

Das Ensemble wurde 1990 in Augsburg gegründet, um eigene Konzert- und Programmkonzepte auf höchstem Niveau zu verwirklichen. Schon zwei Jahre später entstand in Koproduktion mit dem Bayerischen Rundfunk die erste CD-Einspielung mit Musik verfehmter Komponisten aus Theresienstadt, die Auszeichnungen der internationalen Fachwelt erhielt.

1996 erhielt die Bayerische Kammerphilharmonie den europäischen „Förderpreis für Musik“ der Fördergemeinschaft der europäischen Wirtschaft.

Konzerte im In- und Ausland, Einladungen zu internationalen Festivals, zahlreiche CD-Produktionen und die Zusammenarbeit mit Solisten und Dirigenten wie Reinhard Goebel, Christopher Hogwood, Michel Plasson, Dietrich Fischer-Dieskau, Mischa Maisky, David Geringas, Jens-Peter Maintz, Mirijam Contzen, Nils Mönkemeyer, Julia Fischer, Julia Varady, Konstantin Lifschitz, Le-

onidas Kavakos, Mstislaw Rostropowitsch, Dave Brubeck, Chick Corea aber auch mit Persönlichkeiten wie Walter Jens und Norbert Blüm zeugen von der hohen Qualität des Ensembles.

Anfang 2009 hat das Orchester Reinhard Goebel zum Ersten Gastdirigenten ernannt, um die erfolgreiche Zusammenarbeit mit diesem profilierten Musiker weiter vertiefen zu können.

CD-Einspielungen des Orchesters liegen inzwischen bei den wichtigsten europäischen Labels vor. Im Dezember 2003 hat die Einspielung der Rosetti-Hornkonzerte zweimal höchste Auszeichnung des BBC Music Magazine erhalten, außerdem dreimal die Höchstpunktzahl bei „Klassik heute“.

Ein großer internationaler Erfolg ist die Neu-einspielung des Violinkonzertes von Karl Amadeus Hartmann mit der Geigerin Suyoen Kim, die inzwischen bei mehreren Radiostationen in England und Belgien von allen bisher weltweit eingespielten zur Referenzaufnahme gewählt wurde.

Die CD „Mozart in Paris“ mit Reinhard Goebel, die in Koproduktion mit dem Kulturamt der Stadt Augsburg entstand, wurde im Februar 2008 mit dem begehrten Preis „Diapason d’or“ ausgezeichnet. Im Oktober 2008 bekam das Orchester den ECHO Klassik für CD „Armida“ mit der Sopranistin Annette Dasch verliehen.



Im November 2009 erschien eine Einspielung der Klavier-Doppelkonzerte von Mendelssohn mit dem Silver-Garburg-Klavierduo und Christopher Hogwood als Dirigent.

Auch die 2008 in Nürnberg unter der Leitung von Reinhard Goebel eingespielte Aufnahme mit Sinfonien des Mozart-Zeitgenossen Johann Christoph Vogel und die 2010 erschienene CD „Mozart in Italien“ mit Goebel und Mirijam Contzen erhielten international höchste Aufmerksamkeit.

The ensemble was founded in 1990 in Augsburg in order to realise their own concert and programming concepts at the highest level. Already two years later, in co-production with the Bavarian Broadcasting, their first CD recording was issued with music of ostracised composers of Theresienstadt, which received the accolades of international experts.

In 1996 the Bavarian Chamber Philharmonic Orchestra received the European “Furtherance Prize for Music” of the Association for the Promotion of the European Economy.

The high quality of the ensemble is attested by concerts at home and abroad, invitations to international festivals, numerous CD productions and collaboration with soloists and conductors

such as Reinhard Goebel, Christopher Hogwood, Michel Plasson, Dietrich Fischer-Dieskau, Mischa Maisky, David Geringas, Jens-Peter Maintz, Mirijam Contzen, Nils Mönkemeyer, Julia Fischer, Julia Varady, Konstantin Lifschitz, Leonidas Kavakos, Mstislav Rostropovich, Dave Brubeck and Chick Corea, and also with personalities such as Walter Jens and Norbert Blüm.

In early 2009, the Orchestra appointed Reinhard Goebel as its Principal Guest Conductor in order to be able to further develop their successful collaboration with this renowned musician.

The Orchestra has meanwhile made CD recordings on the most important European labels. In December 2003, the recording of the Rosetti Horn Concertos twice received the highest accolade of the BBC Music Magazine, as well as thrice the highest number of points in “Klassik heute”.

The new recording of the Violin Concerto of Karl Amadeus Hartmann with the violinist Suyoen Kim is a great international success; it has meanwhile been chosen by several radio stations in England and Belgium as the reference recording amongst all those internationally issued so far.

The CD “Mozart in Paris” with Reinhard Goebel, made as a co-production with Cultural Bureau of the City of Augsburg, was awarded the coveted

prize “Diapason d’or” in February 2008. In October 2008 the Orchestra was awarded the ECHO Klassik for the CD “Armida” with the soprano Annette Dasch.

In November 2009 a recording was issued of the Piano Double Concertos of Mendelssohn with the Silver-Garburg Piano Duo and Christopher Hogwood conducting.

The recording with symphonies of the Mozart contemporary Johann Christoph Vogel, recorded in 2008 in Nuremberg under the direction of Reinhard Goebel, and the CD released in 2010 “Mozart in Italy” with Goebel and Mirijam Contzen also received the highest international attention.

Translation: David Babcock

ORCHESTERBESETZUNG / ORCHESTRA

VIOLINE 1 / 1ST VIOLIN

Gabriel Adorjan (Konzertmeister / concertmaster)
Jana Andraschke
Nora Farkas
Mirjam Steymans
Florian Eutermoser

VIOLINE 2 / 2ND VIOLIN

Chouchane Siranossian
Alexander Brutsch
Rainer Cocron
Géza Rhomberg
Silvia Vidal

VIOLA / VIOLA

Valentin Holub
Susanne Weis

VIOLONCELLO / VIOLONCELLO

Alexander Scheirle
Maximilian Schultis

KONTRABASS / DOUBLE BASS

Peter Schlier

FLÖTE / FLUTE

Christiane Steffens
Jörg Oliver Werner

OBOE / OBOE

Robert Sailer
Naoko Arai

FAGOTT / BASSOON

Cornelius Rinderle

HORN / FRENCH HORN

Philipp Römer
Felix Winker
Barbara Vogler
Casey Rippon

CEMBALO / HARPSICHORD

Robert Schröter



© 2013 OehmsClassics Musikproduktion GmbH
© 2011 OehmsClassics Musikproduktion GmbH in Co-Production with Bayerischer Rundfunk
Recorded: November 29 – December 03, 2011, Bavaria Musikstudio, Munich
Executive Producer: Dieter Oehms · Executive Producer BR: Wolfram Graul
Recording Producer: Jörg Moser
Balance Engineer: Georg Obermayer, recording | Peter Urban, remix
Editing: Jörg Moser
Editorial: Martin Stastnik
Publisher: Bärenreiter Verlag
Translations: David Babcock
Photographs: Josep Molina
Visual Concept/Artwork Cover:
projekt m/c GmbH, Münster | www.projekt-mc.de
Artwork: Selke Music & Media Design (selke@selke.co.at)

WWW.OEHMSCCLASSICS.DE

CO-PRODUCTION
WITH
BR
KLASSIK

BEREITS ERSCHIENEN · ALSO AVAILABLE



OC 753

MOZART IN ITALY

WOLFGANG AMADEUS MOZART, THOMAS LINLEY,
VENANZIO RAUZZINI, FRANZ LAMOTTE, JOHANN ADOLF HASSE
Reinhard Goebel, conductor
Mirijam Contzen, violin
bayerische kammerphilharmonie

OC 862