



MOZART VIOLIN CONCERTOS

NOS. 3-5

GOTTFRIED VON DER GOLTZ
FREIBURGER BAROCKORCHESTER
KRISTIAN BEZUIDENHOUT



FREIBURGER BAROCKORCHESTER

Gottfried von der Goltz solo violin

Kristian Bezuidenhout pianoforte & direction

Daniela Lieb

flute

Éva Borhi

violin 2

Sophia Kind

Christa Kittel

Josep Domènech

oboe

Brigitte Täubl

Maike Buhrow

Kathrin Tröger

Bart Aerbeoldt

horn

Annette Schmidt

viola

Ricardo Rodriguez

Corina Golomoz

Ulrike Kaufmann

Péter Barczi

violin 1

Guido Larisch

cello

(concert master)

Stefan Mühleisen

Beatrix Hülsemann

Petra Müllejans

James Munro

basso

Jörn-Sebastian Kuhlmann

Hannah Visser

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

1-3. **Violin Concerto no. 3 in G major** K.216 (1775)

I.	Allegro	9'14
II.	Adagio	6'43
III.	<i>Rondeau. Allegro</i>	6'41

4-6. **Violin Concerto no. 4 in D major** K.218 (1775)

I.	Allegro	9'17
II.	Andante cantabile	5'47
III.	<i>Rondeau. Andante grazioso</i>	7'27

7-9. **Violin Concerto no. 5 in A major** K.219 (1775)

I.	Allegro aperto	9'17
II.	Adagio	8'31
III.	<i>Rondeau. Tempo di Menuetto</i>	8'26



Portraits of the artist as a young man: Mozart's Violin Concertos

Henning Bey

If Wolfgang Amadé Mozart had not died at the young age of 35 – even by 18th century standards – his violin concertos could be called “Musical Portraits of the Artist as a Young Man” to use a slightly modified title by James Joyce. In March 1773, the seventeen-year-old and his father Leopold returned to Salzburg after their third trip to Italy. Italy was not only the country of opera, where Mozart has enjoyed great success in recent years with three of his works – *Mitridate, re di Ponto*, K.87, *Ascanio in Alba*, K.111 and *Lucio Silla*, K.135 – but also the country of concertos and it inspired him to compose for this genre as well. In April he wrote his first violin concerto, in December the piano Concerto K.175 (considered his first “true” Piano concerto). Then came a Concertone for two solo violins, solo oboe and obligato cello (K.190) at the end of May 1774 and at the beginning of June 1774 his Concerto for bassoon K.191. Within a little more than a year, Mozart wrote concertos for string, keyboard and wind instruments thus affirming his reputation

in this field. In the second half of 1775, Mozart took up his quill again in June, September, October and December and wrote the four violin concertos in D major (K.211), G major (K.216), D major (K.218) and A major (K.219). During the first semester he composed two operas, *La finta giardiniera* K.196 (written for Munich and premiered there on January 13) and *Il re pastore* K.208 (written for Salzburg and premiered there on April 23). That year, the young man finally became a complete artist, and his violin concertos enabled him to shine brilliantly as a composer and instrumentalist.

Mozart would not be Mozart if there were not clear musical connections between his violin concertos and the operas of his travels in Italy and elsewhere during the year 1775. “You know that I am literally stuck in music – it occupies my whole day – and that I love speculating, studying and reflecting” he wrote to his father on July 31, 1778. This shows how, in his own musical cosmos,

he always contemplated several works from different genres, thinking about them, refining them and letting them influence each other. In this self-description, Mozart appears as a composer who does not categorize music strictly according to genre or performance context, but rather thinks and composes transversally. Seven years after the creation of Mozart's violin concertos, musicologist Heinrich Christoph Koch defines the modern instrumental concerto as a new combination between the *ritornello* form of an opera aria and the instrumental form of a sonata: "If you subtract the *ritornello* from a concerto, and the result is as little detrimental to the expression of feelings in this genre, as it is for an aria, what is then the difference between the sonata and the concerto form [...]?"¹

In this respect, the *ritornellos* of the *aria* form (consisting mainly of orchestral interjections within the soloist's performance) loosen up the strict separation between the different sections of the sonata form of the movement. There is now a fluid dialogue between the soloist and the orchestra, often blurring the boundaries between the two: "But if you look at a well-composed concerto, the

accompanying voices do not only intervene here and there during the solo, just to fill in the missing notes in the chords between the upper voice and the bass, but a passionate conversation between the soloist and the accompanying orchestra takes place"². The close link of Mozart's violin concertos to his operas from the same period can hardly be described more clearly than by his contemporary Koch. Mozart created a new type of concerto by incorporating aria elements from the *opera seria* into it, an idea he would further develop in his piano concertos from 1784. Examples of this new type are his violin concertos K.216, 218 and 219 of 1775.

In the first movement of the Concerto in G major, K.216, we enter straight into the realm of opera: the main theme of the orchestra quotes the beginning of the first aria "*Aer tranquillo e di sereni*" by the shepherd Aminto (later to be king) in Mozart's Serenata *Il re pastore* K.208. As in the aria, the orchestra opens the movement with the theme of the ritornello, but also accompanying figures, over which the solo violin will develop further thematic material. The transition from the orchestral introduction to the soloist's first entry is even more lyrical than Aminto's entry

1 Koch, *Introductory Essay on Composition*, 1782.

2 Koch, *op. cit.*

in his aria: the orchestra plays ever softer, the melodic curve of the wind instruments descends step by step, and there is no clear chord marking the end of the orchestral section, indicating that the soloist "must" now enter. There is no better way to stage the appearance of a protagonist. As the movement progresses, a "passionate conversation" takes place between the soloist and the orchestra, as described by Koch. The virtuoso passages and thematic sections of the violin are interrupted, like those of the singer in the aria, by thematic and harmonic interjections of the orchestra.

A look at the first movements of the Violin Concertos K.218 and 219 reveals the same construction principle and the same structural progression as in K.216. However, this concept is taken further in these two concertos, culminating in the A major Concerto K.219, where the soloist first enters surprisingly slowly (in the *Adagio*), in stark contrast to the quick-paced orchestral introductory *ritornello*. Mozart stages a perfect entrance for the violin while slowing down the action, only to let it start again with the movement's main theme. The introductory *ritornello* is therefore a simple accompaniment on which the soloist now presents the real theme. The two combined give us a full musical narrative. The violinist plays the role of narrator,

comprehending and controlling the entire movement. Here Mozart goes far beyond the achievements of the previous concertos.

By comparing the slow movements of the three violin concertos, one can also detect a progression. From the Concerto in G major to the Concerto in A major via the D major, the soloist's part evolves towards increasingly high registers. In the latter, his heavenly song hovers in the highest spheres above the orchestra. The so-called *cantabile*, the "instrumental singing", is very important for Mozart in all three movements. And what does Leopold say in the letter of January 29, 1778 to his son? "I'm really not a fan of those frightening velocities where the violin speaks with half voice, barely touched by the bow and where you have to play almost in the air. Nearly all *cantabile* is then lost [...]." This instrumental singing is just as important to Wolfgang, and it is expressed with beguiling beauty in his violin concertos.

Nevertheless, these pieces are clearly "grand finale works", where the whole musical arc tends towards a very developed last movement. For these finales, even closer to opera than the rest, Mozart chooses another type of aria: the rondo. It is an ample and circular form with a regular alternation between refrain (main theme) and couplets (interludes). Such a choice is new and

unusual. Composers before him would rather set to music a text with changing sensibilities and strong contrasts. But Mozart, who thinks across genres, prefers the alternation between orchestra and soloist in a lively and colourful dialogue. Therefore he composes the final movements of his violin concertos in this form inherited from opera.

The principle of the movements is the same in the three concertos, however in the thematic distribution between orchestra and soloist, one can observe a progression from K.216 to K.218 and then to K.219: initially modeled on an opera aria (K.216), it increasingly follows its own path (K.218 & 219). "In an aria, the rondo is first performed by the instruments as a ritornello [...]. However, in concertos, it is more common for the soloistic voice to present the rondo first, before it is repeated by the orchestra as a ritornello" (Koch). The beginning of the finale of K.216 surely reminded Mozart's audience of the orchestral opening aria of an opera *seria*, but not so in the other concertos, where the soloist enters immediately. In all three we find alternating lines between violin and orchestra, punctuated by a surprising minor-key episode that is used as a rhetorical colon. After this punctuation comes something even more extravagant: in the G major concerto, it is a folk tune, with a melody reminiscent of the song "*Wir sind die Musikanten*

und kommen aus Schwabenland" [We are the musicians and come from Swabia]. However, this has just been identified as a dance composed by the conductor of the Viennese court, Georg Reutter, a so-called "Strasbourg melody". In the D major Concerto, the *Andante grazioso* in B minor is also followed by a folk theme, where the solo violin holds a G string like a bagpipe drone. Finally, Mozart goes even further in the Concerto in A major: after an elegiac passage in A minor, suddenly appears an exotic theme "*alla turca*" with the indication "*col arco all rovescio*" for the cellos and double basses, meaning they should strike the strings like a drum with the wood of the bow held upside down. The theme played by the violins in this imitation of Janissary music is a motif that Mozart had sketched for the pantomime of the ballet *Le gelosie del Serraglio* [The Jealousies of the Seraglio] K.135a, which was actually intended to be an interlude in his Italian opera *Lucio Silla*. Here again, opera and concerto are combined in the most beautiful way...

For whom did Mozart actually write his violin concertos? Correspondence with his father Leopold shows that some of them were played by Salzburg concertmaster Antonio Brunetti. Mozart most likely wrote him a new final movement for the first violin concerto, K.207, as well as a new

slow movement for the violin Concerto in A, K.219 (an “*adagio* for Brunetti, for the other was too elaborated for him”). But the principal soloist of his concertos is indeed Mozart himself. In the fall of 1777, he and his mother set off for Paris with the violin concertos in their luggage. From Augsburg he reported, between October 23 and 25, 1777, two Sunday concerts (one in the morning, one in the evening), in which he presented himself as a violinist: “During the meal music was made, and they played the violin so badly that I prefer the music in the monastery to the Augsburg orchestra. I gave a symphony and played Vanhal’s Concerto in B flat on the violin, to unanimous applause. [...] In the evening during supper I played the Strasbourg Concerto. Everything was well oiled and all praised the beautiful and pure sound”. In Augsburg, Mozart played a violin concerto by Johann Baptist Vanhal and his own concerto in G major, K.216, which quotes Georg Reutter’s “Strassburger Melodie” in the finale. He must have been an above-average violinist, because on October 6th he wrote home from Munich (albeit slightly ironically) about this trip: “In the end I performed my last Cassation in B flat. Everything was grand. I played as if I were the greatest violinist in all of Europe.” The fact that his father Leopold, a renowned pedagogue and author of a violin treatise famous throughout Europe, responded

quite seriously to this irony is significant: “I am not surprised that everyone admired your last movement, because you don’t know how well you play the violin when only you honour yourself by playing with style, heartiness and spirit, as if you were, indeed, the first violinist in Europe.”

In June 1781 when Mozart broke with his employer Prince Archbishop Colloredo, and thus finally turned his back on the court of Salzburg in order to settle in Vienna, his luggage contained again the autograph scores of his violin concertos, neatly arranged and bound by his father. It is to be noted that Mozart erased the handwritten date above each concerto (as shown by x-ray examinations) and changed the year of composition from 1775 to 1780. Thanks to this trick, he transformed the violin concertos into current and fresh works so as not to appear before the Viennese public with compositions that were more than five years old. What’s more, Mozart was convinced that his original and innovative conceptions of the violin concerto were far from outdated and worthy of being presented in a novelty-craving Vienna. At the dawn of his new career in the Habsburg metropolis, he certainly considered them as valid “Portraits of the Artist as a Young Man” and their quality allowed him to present himself with confidence as a composer and violinist.



Porträts des Künstlers als junger Mann: Mozarts Violinkonzerte

von Henning Bey

Wäre Wolfgang Amadé Mozart nicht im – auch nach Maßstäben des 18. Jahrhunderts – jungen Alter von 35 Jahren gestorben, könnte man seine Violinkonzerte mit einem leicht abgewandelten Werktitel von James Joyce als musikalische „Porträts des Künstlers als junger Mann“ charakterisieren. Im März 1773 kehren der Siebzehnjährige und sein Vater Leopold von ihrer dritten Italienreise zurück nach Salzburg. Italien ist nicht nur das Land der Oper, in dem Mozart die letzten Jahre mit drei eigenen Werken – *Mitridate, re di Ponto* K.87, *Ascanio in Alba* K.111, *Lucio Silla* K.135 – große Erfolge gefeiert hat, sondern auch das Land des Konzerts, und das inspiriert den jungen Komponisten, sich ebenfalls mit dieser Gattung auseinanderzusetzen. Im April schreibt er sein erstes Violinkonzert, im Dezember das Klavierkonzert K.175 (das als sein erstes „gültiges“ Klavierkonzert gilt). Es folgen Ende Mai 1774 ein Concertone für zwei Soloviolinen, Solo-Oboe und obligates Violoncello (K.190)

und Anfang Juni sein Fagottkonzert K.191. Innerhalb von etwas mehr als einem Jahr schreibt Mozart Konzerte für Streich-, Tasten- und Holzblasinstrumente und bestellt damit sein eigenes Feld als Konzertkomponist. In der zweiten Hälfte des Jahres 1775 nimmt Mozart den konzertanten Faden wieder auf und schreibt im Juni, September, Oktober und Dezember die vier Violinkonzerte in D-Dur (K.211), G-Dur (K.216), D-Dur (K.218) und A-Dur (K.219). Die erste Jahreshälfte prägen zwei Opern, *La finta giardiniera* K.196 (geschrieben für München und dort uraufgeführt am 13. Januar) und *Il re pastore* K.208 (für Salzburg geschrieben und dort am 23. April uraufgeführt). In diesem Jahr ist aus dem jungen Mann endgültig ein kompletter Künstler geworden, der sich in seinen Violinkonzerten, so könnte man sagen, meisterhaft als Komponist wie ausübender Musiker selbst porträtiert hat.

Mozart wäre nicht Mozart, gäbe es nicht deutliche musikalische Bezüge zwischen seinen

Violinkonzerten auf der einen und den Opern seiner Italienreisen sowie aus dem Jahr 1775 auf der anderen Seite. „Sie wissen daß ich so zu sagen in der Musique stecke – daß ich den ganzen Tag damit umgehe – daß ich gern speculire – studiere – überlege“, schreibt er einmal am 31. Juli 1778 an den Vater, und das bedeutet, dass er in seinem eigenen musikalischen Kosmos stets mehrere Werke aus unterschiedlichen Gattungen mit sich herumträgt, über sie nachdenkt, an ihnen feilt – und sie sich gegenseitig beeinflussen lässt. In dieser Selbstcharakteristik beschreibt sich Mozart als Komponist, der Musik nicht streng nach Gattungen oder Aufführungskontexten unterscheidet, sondern sie vielmehr gattungsübergreifend denkt und komponiert. Der Musiktheoretiker Heinrich Christoph Koch charakterisiert sieben Jahre nach der Entstehung von Mozarts Violinkonzerten das moderne Instrumentalkonzert als neuartige Verbindung zwischen der Ritornellform einer Opernarie und der instrumentalen Sonatensatzform: „Wenn man bey einem Concerte die Ritornelle wegrechnet, die übrigens in diesem Tonstücke dem Ausdrucke der Empfindungen eben so wenig nachtheilig seyn können, als sie es der

Arie sind; was bleibt alsdenn unter der Form der Sonate, und unter der Form des Concertes für ein Unterschied [...]?“¹

Die Ritornelle der Arienform (hauptsächlich Orchestereinwürfe in den Vortrag des Solisten) lockern in dieser Verbindung die strenge Trennung einzelner Formteile des Sonatensatzes auf. Nun gibt es einen flexiblen Dialog zwischen Solist und Orchester, bei dem oft die Grenzen zwischen beiden verschwimmen: „Betrachtet man aber ein gut gearbeitetes Concert, in welchem während des Solo die begleitenden Stimmen nicht blos da sind, um dieses oder jenes, zwischen der Oberstimme und dem Basse fehlende Intervall der Accorde anzuschlagen; so findet man eine leidenschaftliche Unterhaltung des Concertpielers mit dem ihn begleitenden Orchester.“.²

Die direkte Nähe von Mozarts Violinkonzerten zu seinen Opern aus der gleichen Zeit lässt sich kaum anschaulicher beschreiben als es sein Zeitgenosse Koch hier tut. Mit der Integration von Arienelementen aus der *Opera seria* in die Konzertform entwickelt Mozart einen neuen Konzerttypus, den er in seinen Klavierkonzerten ab 1784 weiter ausbauen

1 Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782

2 Koch, *op. cit.*

wird. Prototypen dafür sind die Violinkonzerte K.216, 218 und 219 von 1775.

Im ersten Satz des G-Dur-Konzerts K.216 befinden wir uns gleich zu Beginn des Satzes im Reich der Oper: Das Hauptthema im Orchester zitiert den Anfang der Auftrittsarie „Aer tranquillo e di sereni“ des Schäfers Aminto (der später König wird) aus Mozarts Serenata *// re pastore* K.208. Wie in der Arie trägt das Orchester im Anfangsritornell nicht nur die musikalische Thematik des Satzes vor, sondern präsentiert auch Begleitfiguren, über denen die anschließend einsetzende Solovioline weiteres thematisches Material entwickeln wird. Der Übergang von der Orchestereinleitung zum ersten Einsatz des Solisten ist sogar noch opernhafter komponiert als der Einsatz des Sängers in der Arie: Das Orchester wird immer leiser, die Melodiekurve der Bläser geht schrittweise abwärts; es gibt keinen deutlichen Akkordschluss, der das Ende des Orchesterteils markieren würde, und nun „muss“ der Solist also einsetzen. Besser kann man den Auftritt eines Protagonisten nicht inszenieren. Im weiteren Satzverlauf entspinnt sich die von Koch beschriebene „leidenschaftliche Unterhaltung“ zwischen Solist und Orchester, mit virtuosen Passagen und thematischen Abschnitten im Vortrag der Violine, der wie der Vortrag des Sängers in der Arie vom Orchester

mit thematischen oder akkordischen Einwürfen unterbrochen wird.

Ein Blick auf die Kopfsätze der Violinkonzerte K.218 und 219 offenbart dasselbe Konstruktionsprinzip und denselben strukturellen Verlauf wie in K.216. Allerdings findet von Konzert zu Konzert eine deutliche Weiterentwicklung des Konzepts statt, bis hin zu seinem Gipfel im A-Dur-Konzert K.219. Dort setzt der Solist zuerst in starkem Kontrast zum einleitenden (schnellen) Orchesterritornell überraschend langsam (*im Adagio*) ein. Damit ermöglicht Mozart ihm einen perfekt inszenierten Auftritt und bremst zugleich das Satzgeschehen herunter, um ihn dann erneut einsetzen zu lassen, diesmal mit dem Hauptthema des Satzes. Das einleitende Orchesterritornell entpuppt sich dabei als bloße Begleitung, über der die Sologeige nun das eigentliche Thema präsentiert. Mit dem Hinzutreten des Solisten zum Orchesterritornell haben wir also erst eine komplette musikalische Thematik vorliegen. Der Geiger ist sozusagen der auktoriale Erzähler, der das gesamte Satzgeschehen kennt und steuert. Damit geht Mozart weit über die Errungenschaften der vorigen Konzerte hinaus.

Betrachtet man nacheinander die langsamen Mittelsätze der drei Violinkonzerte, lässt sich bei ihnen ebenfalls eine Entwicklung

ablesen. Vom G-Dur- über das D-Dur- zum A-Dur-Konzert wandert die Partie des Solisten in immer höhere Lagen. Im letzten Konzert schwebt sein himmlischer Gesang in den höchsten Sphären über dem Orchester. Wichtig ist Mozart in allen drei Sätzen das sogenannte *Cantabile*, das „instrumentale Singen“. Denn wie bekennt Vater Leopold im Brief vom 29. Januar 1778 an seinen Sohn? „Ich bin halt kein Liebhaber von denen erschreckl: geschwindigkeiten wo man nur kaum mit dem halben tone der Violine alles herausbringen, und so zu sagen mit dem Bogen kaum die Geige berühren und fast in Lüften spielen muß dann fählt [fehlt] ihm gar sehr viel im *Cantabile* [...].“ Dieses instrumentale Singen liegt Wolfgang genauso am Herzen und äußert sich betörend schön in seinen Violinkonzerten.

Trotzdem sind diese Konzerte eindeutig „Finalkonzerte“, in denen alles Vorherige auf die breit angelegten letzten Sätze ausgerichtet ist. Noch näher dran an der Sphäre der Oper sind diese Finali, für die Mozart eine andere Arienform wählt, nämlich das Rondo, einen großangelegten Rundgesang, der sich aus einem ständigen Wechsel zwischen Refrain (Hauptthema) und Couplets (Zwischenspielen) zusammensetzt. Solch eine Form für ein Konzert auszusuchen, ist neu und ungewöhnlich. Eher wählen Komponisten sie für die Vertonung eines

Arientexts mit wechselnden Empfindungen und starken Kontrasten. Und um die Wechsel zwischen Orchester und Solisten besonders lebhaft und kontrastreich darzustellen, komponiert der gattungsübergreifend denkende Mozart die Finalsätze seiner Violinkonzerte in dieser Arienform aus der Oper.

Das Prinzip der Sätze ist in allen drei Konzerten gleich, und in der thematischen Verteilung zwischen Orchester und Solist lässt sich eine Entwicklung von K.216 über K.218 bis zu K.219 beobachten, die sich zunächst direkt am Verlauf einer Opernarie orientiert (K.216), um dann später eigene Wege zu gehen (K.218 & 219): „Bey einer Arie wird dieser Rondosatz zuerst von den Instrumenten als Ritornell vorgetragen [...]. Bey Concerten aber ist es gewöhnlicher, daß die concertirende Stimme zuerst den Rondosatz vorträgt, ehe er als Ritornell von dem Orchester wiederholt wird.“ (Koch, *Versuch einer Anleitung zur Composition*, 1782) Zu Beginn des Finales von K.216 dürfte sich Mozarts Publikum bei der Eröffnung durch das Orchester an eine Arie aus der *Opera seria* erinnert haben – bei den anderen Konzerten nicht mehr, da nun der Solist den Anfang macht. Anschließend findet sich in allen dreien ein angeregter Wechselgesang zwischen Violine und Orchester, der von einer überraschenden

Moll-Episode unterbrochen wird, die wie ein rhetorischer Doppelpunkt wirkt, auf den etwas noch Ausgefalleneres folgt: im G-Dur-Konzert ist es eine volksliedhafte Weise, deren Melodie wie das Lied „Wir sind die Musikanten und kommen aus Schwabenland“ klingt und inzwischen als Tanzmelodie des Wiener Hofkapellmeisters Georg Reutter identifiziert worden ist, eine sogenannte „Straßburger Melodie“. Im D-Dur-Konzert folgt auf das eingeschobene *Andante grazioso* in h-Moll ein ebenfalls folkloristisches Thema, für das sich die Sologeige mit beständig angestrichener G-Saite nach Art eines brummenden Dudelsacks selbst begleitet. Noch weiter geht Mozart schließlich im A-Dur-Konzert, als nach plötzlich elegischem a-Moll eine exotische Musik *alla turca* ins Geschehen einbricht, mit der Anweisung an Celli und Bässe, „*col arco all rovescio*“, also mit dem Holz des umgedrehten Bogens, schlagzeugartig auf die Saiten zu schlagen. Bei dem Thema, das in den Geigen zu dieser imitierten Janitscharenmusik erklingt, handelt es sich um ein skizziertes Motiv, das Mozart für die Ballett-Pantomime *Le gelosie del Serraglio* K.135a notiert hatte, die eigentlich als Einlage in seine italienische Oper *Lucio Silla* vorgesehen war. Oper und Konzert sind hier wieder auf das Schönste miteinander verbunden...

Für wen hat Mozart seine Violinkonzerte eigentlich geschrieben? Aus dem Briefwechsel mit Vater Leopold geht hervor, dass einige von ihnen vom Salzburger Konzertmeister Antonio Brunetti gespielt worden sind, für den er sehr wahrscheinlich einen neuen Schlussatz zum ersten Violinkonzert K.207 sowie einen neuen langsamem Satz zum Violinkonzert K.219 (ein „adagio für den Brunetti, da ihm das eine zu studiert war“) komponiert hat. Aber hauptsächlich war der Solist seiner Konzerte – Mozart selbst. Im Herbst 1777 macht er sich mit seiner Mutter auf den Weg nach Paris, im Gepäck die Violinkonzerte. Aus Augsburg berichtet er dann zwischen dem 23. und 25. Oktober 1777 von zwei sonntäglichen Hauskonzerten (eins am Morgen, eins am Abend), in denen er sich auch als Geiger präsentiert: „unter der tafel wurde Musique gemacht, so schlecht als sie geigen, ist mir die Musique in den kloster doch lieber, als das orchestre vom Augspurg. ich machte eine sinfonie, und spiellte auf der violin das Concert ex B von Vanhall [sic], mit allgemeinem applauso. [...] auf die Nacht beym soupée spiellte ich das strasburger-Concert. es gieng wie öhl. alles lobte den schönen reinen Ton.“ Mozart spielt also in Augsburg ein Violinkonzert von Johann Baptist Vanhal und sein eigenes Konzert, das im Finale die „Straßburger Melodie“ von Georg Reutter

zitiert: das Violinkonzert G-Dur K.216. Er muss ein überdurchschnittlich guter Geiger gewesen sein, denn von dieser Reise schreibt er bereits am 6. Oktober aus München (allerdings leicht ironisch) nach Hause: „zu guter lezt spiellte ich die letzte Casation aus den B von mir. da schauete alles gros drein. ich spiellte als wenn ich der grösste geiger in Ganz Europa wäre.“ Dass sein Vater Leopold Mozart, namhafter Geigenpädagoge und Verfasser des europaweit bekannten *Versuch einer gründlichen Violinschule*, auf diese Ironie ganz ernsthaft antwortet, sagt eigentlich alles: „daß sie bey Abspielung deiner letzten Caßation alle groß darein geschauet, wundert mich nicht, du weist selbst nicht wie gut du Violin spielst, wenn du nur dir *Ehre geben* und mit *Figur, Herzhaftigkeit, und Geist spielen* willst, ja, so, als wärest du der erste *Violinspieler in Europa*.“

Als Mozart im Juni 1781 mit seinem Dienstherrn, dem Fürsterzbischof Colloredo, bricht und damit dem Salzburger Hofdienst endgültig den Rücken kehrt, um sich in Wien niederzulassen, befinden sich in seinem Gepäck unter den vom Vater säuberlich geordneten und gebundenen Werken wieder die autographen Partituren seiner Violinkonzerte. Bemerkenswerterweise überschreibt Mozart dort (wie spätere Röntgenuntersuchungen ergeben haben) eine über jedem Konzert

handschriftlich vermerkte Datierung und verändert die Jahreszahlen ihrer Entstehung von „1775“ in „1780“. Mit diesem Kunstgriff macht er aus den Violinkonzerten aktuelle, frische Werke, um nicht mit bereits über fünf Jahre alten Kompositionen vor das Wiener Publikum zu treten. Mehr noch: Mozart ist davon überzeugt, dass seine zukunftsweisenden, eigenständigen Interpretationen der Gattung Violinkonzert längst nicht veraltet sind, ja sogar immer noch im musikhungrigen, stets nach Neuem lechzenden Wien bestehen können. Bestimmt sah er in ihnen bei seinem beruflichen Neuanfang in der Habsburger Metropole weiterhin vollgültige „Porträts des Künstlers als junger Mann“, mit denen er sich dort selbstbewusst als Komponist wie als Geiger präsentieren konnte.



Portraits de l'artiste en jeune homme : les concertos pour violon de Mozart

Henning Bey

Si Wolfgang Amadé Mozart n'était pas mort à l'âge de 35 ans – un jeune âge, même selon les normes du XVIII^e siècle – on pourrait qualifier ses concertos pour violon de « portraits musicaux de l'artiste en jeune homme » pour reprendre un titre légèrement modifié de James Joyce. En mars 1773, le jeune homme de dix-sept ans et son père Léopold reviennent à Salzbourg après leur troisième voyage en Italie. L'Italie n'est pas seulement le pays de l'opéra, où Mozart a connu un grand succès ces dernières années avec trois de ses œuvres – *Mitridate, re di Ponto* K.87, *Ascanio in Alba*, K.111 et *Lucio Silla*, K.135 – mais c'est aussi le pays des concertos, et cela l'incite à en composer également. En avril, il écrit son premier concerto pour violon, en décembre le Concerto pour piano K.175 (considéré comme son premier concerto pour piano « véritable »). Viennent ensuite un Concertone pour deux violons solos, hautbois solo et violoncelle obligé (K.190) fin mai 1774 et, début juin 1774, son Concerto pour basson

K.191. En à peine plus d'un an, Mozart compose des concertos pour instruments à cordes, à clavier et à vent, affirmant donc sa réputation dans ce domaine. Dans la seconde moitié de 1775, Mozart reprend sa plume en juin, septembre, octobre et décembre pour écrire les quatre concertos pour violon en ré majeur (K.211), sol majeur (K.216), ré majeur (K.218) et la majeur (K.219). Au cours du premier semestre, il compose deux opéras, *La finta giardiniera*, K.196 (écrit pour Munich et créé 13 janvier) et *Il re pastore* K.208 (écrit pour Salzbourg et créé là-bas le 23 avril). Cette année-là, le jeune homme devient enfin un artiste complet, et, grâce à ses concertos pour violon, il brille magistralement comme compositeur et instrumentiste.

Mozart ne serait pas Mozart s'il n'y avait des références musicales claires entre ses concertos pour violon et les opéras de ses voyages en Italie et ailleurs de l'année 1775. « Sachez que je suis littéralement enfoncé dans la musique – que j'y

occupe toute ma journée – que j'aime spéculer – étudier – réfléchir », écrit-il à son père le 31 juillet 1778 ; cela signifie qu'il contemple toujours plusieurs œuvres de genres différents dans son propre cosmos musical, qu'il y réfléchit, les affine et les laisse s'influencer mutuellement. Dans cette auto-description, Mozart apparaît comme un compositeur qui ne catégorise pas la musique strictement selon le genre ou le contexte d'exécution, mais la pense et la compose plutôt de manière transversale. Sept ans après la création des concertos pour violon de Mozart, le musicologue Heinrich Christoph Koch définit le concerto instrumental moderne comme la combinaison nouvelle entre la forme de ritournello d'un air d'opéra et la forme d'une sonate instrumentale : « Si vous retranchez la ritournelle d'un concerto et que cela n'affecte pas plus l'expression des sentiments dans ce genre que dans une aria, quelle est alors la différence entre la forme sonate et la forme du concerto [...] ?¹ ».

À cet égard, les ritournelles de la forme aria (composée principalement d'interjections orchestrales au sein des interventions du soliste) assouplissent la stricte séparation entre les

différentes voix de la sonate. Il y a désormais un dialogue fluide entre le soliste et l'orchestre, qui permet souvent d'estomper les frontières entre les deux : « Mais si vous regardez un concerto bien composé, les voix d'accompagnement n'interviennent pas juste ici et là, pendant le solo, afin de remplir les notes manquantes pour former les accords entre la voix supérieure et la basse ; on trouve une conversation passionnée entre le concertiste et l'orchestre qui l'accompagne.² ». La proximité des concertos pour violon de Mozart avec ses opéras de la même période peut difficilement être décrite plus clairement que ne le fait ici son contemporain Koch. Mozart crée un nouveau type de concerto en y intégrant des éléments de l'aria de l'opéra *seria*, ce qu'il développera encore davantage dans ses concertos pour piano à partir de 1784. Les concertos pour violon K.216, 218 et 219 de 1775 en sont des prototypes représentatifs.

Dans le premier mouvement du Concerto en *sol* majeur, K.216, nous sommes projetés d'entrée dans le royaume de l'opéra : le thème principal de l'orchestre cite le début du premier aria « Aer tranquillo e di sereni » du berger Aminto (futur roi) d'*Il re pastore* K.208. Comme dans

1 Koch, *Essai d'introduction à la composition*, 1782.

2 Koch, *op. cit.*

l'aria, l'orchestre ouvre le mouvement avec le thème de la ritournelle, mais aussi des figures d'accompagnement, sur lesquelles le violon solo développera par la suite d'autres matériaux thématiques. La transition menant à la première entrée du soliste est composée d'une manière plus lyrique encore que dans l'air d'Aminto : l'orchestre joue de plus en plus doucement, la ligne mélodique des instruments à vent descend peu à peu, sans qu'il n'y ait d'accord marquant clairement la fin de la section orchestrale et indiquant que le soliste « doive » maintenant entrer. Il n'est pas de meilleure façon de mettre en scène l'apparition d'un protagoniste. Au fur et à mesure du mouvement, on assiste à une « conversation passionnée » entre le soliste et l'orchestre, telle qu'elle est décrite par Koch. Les passages de virtuosité et sections thématiques du violon sont interrompus, comme celles du chanteur dans l'aria, par des interjections thématiques et harmoniques de l'orchestre.

Un regard sur les premiers mouvements des concertos pour violon K.218 et 219 révèle le même principe de construction et la même progression structurelle mis en jeu dans K.216. Cependant, le principe est poussé plus loin ici, atteignant son sommet dans le Concerto en *la* majeur K.219. En effet, dans l'*adagio*, le soliste entre étonnamment lentement, en

contraste frappant avec la ritournelle orchestrale d'introduction très enlevée. Mozart lui offre ainsi, avec ce ralentissement de l'action, une entrée en scène parfaite, avant de le laisser poursuivre avec le thème principal du mouvement. La ritournelle orchestrale d'introduction est donc un simple accompagnement, sur lequel le soliste présente le véritable thème. La combinaison de ces deux plans nous offre un récit musical complet, dans lequel le violoniste tient le rôle du narrateur, connaissant et dirigeant l'ensemble du mouvement. Ici Mozart va encore bien au-delà des concertos précédents dans sa réalisation.

En comparant les mouvements lents des trois concertos pour violon, on peut également déceler une progression. Du concerto en *sol* majeur au concerto en *la* majeur, en passant par le *ré* majeur, le rôle du soliste évolue vers des registres de plus en plus aigus. Dans ce dernier concerto, son chant céleste plane dans les plus hautes sphères au-dessus de l'orchestre. Le caractère *cantabile*, le « chant instrumental », est ici très important pour Mozart. Et que dit Léopold dans la lettre du 29 janvier 1778 à son fils ? « Je ne suis tout simplement pas un amateur de ces vélocités effrayantes où l'on entend le violon à demi-voix, à peine effleuré par l'archet et où l'on doit jouer presque dans les airs. On y perd alors tout le *cantabile* [...]. » Wolfgang a tout autant

à cœur de faire chanter les instruments et il s'y emploie magnifiquement dans ses concertos pour violon.

Néanmoins, ces compositions sont clairement des « œuvres à grand final », où tout l'arc musical tend vers le dernier mouvement très développé. Pour ces finals, encore plus proches de l'opéra que le reste, Mozart choisit un autre type d'aria : le rondo. C'est une forme ample et circulaire composée d'une alternance régulière entre refrain (thème principal) et couplets (intermèdes). Ce choix est nouveau et inhabituel. Les compositeurs avant lui mettaient plutôt en musique un texte aux sensibilités changeantes et forts contrastes. Mais Mozart, qui pense par-delà les genres, préfère l'alternance entre orchestre et soliste, plantée dans un dialogue vivant et riche en couleurs. Les derniers mouvements de ses concertos pour violon s'appuient donc sur cette forme héritée de l'opéra.

Si le principe de l'organisation des mouvements est le même dans les trois concertos, on peut toutefois observer une évolution dans la répartition thématique entre orchestre et soliste, depuis K.216 à K.218 jusqu'au Concerto K.219 : initialement calquée sur le déroulement d'un air d'opéra (K.216), elle suit de plus en plus son propre chemin (K.218 et 219). « Dans un aria, le rondo est d'abord interprété

par les instruments comme une ritournelle [...]. Cependant dans les concertos, il est plus courant que la voix concertante présente d'abord le rondo avant qu'il ne soit répété par l'orchestre dans une ritournelle. » (Koch) Le début du finale de K.216 rappelait sans doute au public de Mozart l'ouverture par l'orchestre d'un air d'opéra *seria* – mais pas dans les autres concertos, puisque c'est le soliste qui attaque d'emblée. Dans les trois, nous trouvons un thème alterné entre violon et orchestre, ponctué par un épisode en mineur surprenant, faisant office de deux-points rhétorique, et auquel fait suite quelque chose d'encore plus extravagant : dans le Concerto en *sol* majeur (K.216), c'est un air folklorique, dont la mélodie rappelle la chanson « *Wir sind die Musikanten und kommen aus Schwabenland* » [Nous sommes les musiciens et venons de Souabe]. Celle-ci vient cependant d'être identifiée : il s'agit d'une danse composée par le chef d'orchestre de la cour viennoise, Georg Reutter, baptisée « mélodie strasbourgeoise ». Le finale du Concerto en *ré* majeur (K.218), un *Andante grazioso* en *si* mineur, est également suivi d'un thème folklorique, où le violon solo tient une corde de *sol* à la manière d'un bourdon de cornemuse. Mozart va encore plus loin dans le Concerto en *la* majeur (K.219) : après un passage dans un *la* mineur élégiaque survient soudain

un air exotique *alla turca*, avec l'indication « col arco all rovescio » pour les violoncelles et contrebasses ; c'est-à-dire qu'ils doivent frapper les cordes comme un tambour avec le bois de l'archet tenu à l'envers. Le thème joué par les violons dans cette imitation de musique janissaire est un motif que Mozart avait esquissé pour la pantomime du ballet *Le gelosie del Serraglio* [Les jalousies du Séral] K.135a, en fait destiné à devenir un intermède dans son opéra italien *Lucio Silla*. Là encore, opéra et concerto sont conjugués de la plus belle façon...

Pour qui Mozart a-t-il réellement écrit ses concertos pour violon ? La correspondance avec son père Léopold montre que certains d'entre eux ont été joués par le violon solo de Salzbourg Antonio Brunetti. Pour lui, Mozart a très probablement composé un nouveau mouvement final à son premier Concerto K.207 ainsi qu'un mouvement lent alternatif pour le Concerto K.219 (un « *adagio* pour Brunetti, car l'autre était trop élaboré pour lui »). Mais le soliste principal de ses concertos est bien Mozart lui-même. À l'automne 1777, il part avec sa mère pour Paris avec les concertos pour violon dans leurs bagages. D'Augsbourg il rapporte, entre le 23 et le 25 octobre 1777, deux concerts dominicaux (un le matin, un le soir), dans lesquels il se présente

comme violoniste : « Lors du repas on fait de la musique, et ils jouent si mal le violon que je préfère encore la musique du cloître à l'orchestre d'Augsbourg. J'ai donné une symphonie et j'ai joué le Concerto en *si bémol* de Vanhal au violon, sous les applaudissements unanimes. [...] Le soir au souper j'ai joué le concerto de Strasbourg. Tout a baigné dans l'huile. Tous ont loué le son beau et pur. » À Augsbourg, Mozart joue donc un concerto pour violon de Johann Baptist Vanhal et son propre concerto en *sol majeur*, K.216 (celui-là même dont le finale cite la « *Strassburger Melodie* » de Georg Reutter). Il devait être un violoniste supérieur à la moyenne, car le 6 octobre, il écrivit à son domicile de Munich pour relater ce voyage (avec une certaine ironie) : « Enfin j'ai joué personnellement ma dernière Cassation, en *si bémol*. Tout était grandiose. J'ai joué comme si j'étais le plus grand violoniste de toute l'Europe. » Le fait que son père Léopold, pédagogue réputé et auteur d'un traité de violon connu dans toute l'Europe, répondit assez sérieusement à cette ironie est significatif : « Je ne suis pas étonné que tout le monde ait admiré ton dernier mouvement, car tu ignores à quel point tu joues bien du violon lorsque tu veux bien t'honorer et jouer avec style, cordialité et esprit, comme si tu étais, en effet, le premier violoniste d'Europe. »

Lorsque Mozart, en juin 1781, rompt avec son employeur le prince archevêque Colloredo et tourne ainsi définitivement le dos à la cour de Salzbourg pour s'installer à Vienne, ses bagages contiennent à nouveau les partitions autographes de ses concertos pour violon, soigneusement ordonnées et reliées par son père. Il est à noter que Mozart efface la date manuscrite au-dessus de chaque concerto (comme l'ont montré des examens radiographiques) et modifie l'année de composition, remplaçant 1775 par 1780. Grâce à cette astuce, il transforme les concertos pour violon en œuvres actuelles et fraîches, afin de ne point apparaître devant le public viennois avec des compositions qui ont plus de cinq ans. Qui plus est, Mozart est convaincu que ses conceptions originales et innovantes du concerto pour violon sont loin d'être dépassées et dignes d'être présentées dans une Vienne toujours avide de nouveautés. À l'aube de sa nouvelle carrière dans la métropole des Habsbourg, il considérait certainement ces œuvres comme des « portraits de l'artiste en jeune homme », et leur qualité lui permettait de se présenter en toute confiance comme compositeur et violoniste.

Concerto di Violino.

C. W. Wolfgang Amadeus Mozart
Salzburg 1783

1775.

figur:

Handwritten

Allegro aperto.

The image shows a handwritten musical score for a violin concerto. The score is written on ten staves. The instruments included are Violin (two staves), Viola (one staff), Cello (one staff), Bassoon (one staff), Flute (one staff), and Trombones (two staves). The key signature is A major (no sharps or flats). The time signature varies between common time and 2/4. The score begins with a dynamic instruction 'p' (piano) followed by 'Allegro aperto.' The music consists of two systems of measures. The first system ends with a repeat sign and a double bar line. The second system concludes with a final cadence and a double bar line. The score is written on ten staves, with each staff having four lines and a space. The handwriting is in black ink on aged paper.

Violin Concerto no. 5 in A major, K.219 · Allegro aperto
Holograph manuscript © Library of Congress, Washington



Enregistré par Little Tribeca du 20 au 24 août 2021 à l'Ensemblehaus, Fribourg, Allemagne

Direction artistique : Nicolas Bartholomée

Prise de son : Nicolas Bartholomée, Ambroise Helmlinger

Montage, mixage et mastering : Ambroise Helmlinger

Enregistré en 24 bits/96kHz

Gottfried von der Goltz joue un violon Antonio Testore 1720

Pianoforte : Christoph Kern, d'après Walter & Sohn, 2007

Traductions par Emmanuelle Ayrton

Photos de Valentin Behringer & Igor Studio

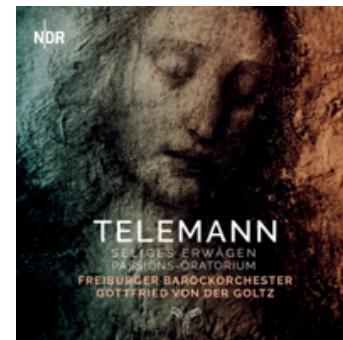
[LC] 83780

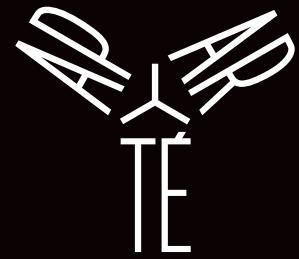
AP299 Little Tribeca © 2022 Little Tribeca [LC] 83780

1 rue Paul Bert, 93500 Pantin

apartemusic.com barockorchester.de

also available





apartemusic.com