

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# Violin Concertos

ISABELLE FAUST *violin*

IL GIARDINO ARMONICO | GIOVANNI ANTONINI

WOLFGANG AMADEUS MOZART (1756-1791)

## Violin Concertos

<b>Concerto for violin and orchestra no.1 K 207</b>		
B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur		
1	I. Allegro moderato	6'45
2	II. Adagio	7'27
3	III. Presto	5'21
<b>Rondo for violin and orchestra K 269 (261<sup>a</sup>)</b>		
B flat major / <i>Si bémol majeur</i> / B-Dur		
4	Allegro	6'50
<b>Concerto for violin and orchestra no.2 K 211</b>		
D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur		
5	I. Allegro moderato	8'07
6	II. Andante	7'09
7	III. Rondeau : Allegro	4'10
<b>Concerto for violin and orchestra no.3 K 216</b>		
G major / <i>Sol majeur</i> / G-Dur		
8	I. Allegro	8'20
9	II. Adagio	7'29
10	III. Rondeau : Allegro- Andante - Allegretto - Tempo primo	6'07
<b>Rondo for violin and orchestra K 373</b>		
C major / <i>Ut majeur</i> / D-Dur		
1	Allegretto grazioso	5'36
<b>Concerto for violin and orchestra no.4 K 218</b>		
D major / <i>Ré majeur</i> / D-Dur		
2	I. Allegro	8'52
3	II. Andante cantabile	6'27
4	III. Rondeau : Andante grazioso - Allegro ma non troppo	7'36
5	<b>Adagio for violin and orchestra K 261</b>	6'33
E major / <i>Mi majeur</i> / E-Dur		
<b>Concerto for violin and orchestra no.5 K 219</b>		
A major / <i>La majeur</i> / A-Dur		
6	I. Allegro aperto - Adagio - Allegro aperto	9'20
7	II. Adagio	8'50
8	III. Rondeau : Tempo di Menuetto - Allegro - Tempo di Menuetto	8'07

Isabelle Faust, *violin*  
Il Giardino Armonico | Giovanni Antonini

*Cadenzas by Andreas Staier*

- violins I* Stefano Barneschi *Giacinto Santagiuliana, Vicenza 1830*  
 Fabrizio Haim Cipriani *Anonymous, France 18th century, called "Il Guidi"*  
 Ayako Matsunaga *Anonymous, Mittenwald 18th century*  
 Liana Mosca *Venetian school, c.1750*
- violins II* Marco Bianchi *Francois Coussin, France, 1850 ca (after Steiner); attributed to Giovanni Grancino, Milan early 18th century*  
 Francesco Colletti *David Bagué i Soler, Barcelona 2013 (after Guarneri dl Gesù, 1743)*  
 Fabio Ravasi *Lorenzo Rossi, 2015 (after Stradivari)*  
 Maria Cristina Vasi *Anonymous, Mittel-Europa late 18th century*
- violas* Ernest Braucher *Federico Lowenberger, Genoa (after Brothers Amati, Cremona 1592)*  
 Carlo De Martini *Anonymous, Italy late 18th century*  
 Chiara Zanisi *Georgius Klotz, Mittenwald 1775*  
 Mirjam Töws *Jay Haide, Berkeley 2007*
- cellos* Marcello Scandelli *Katzumitsu Nachamura, Cremona 1970 (after Stradivari)*  
 Elena Russo *Leonhard Mauszell, Nuremberg, early 18th century*
- doublebass* Giancarlo De Frenza *Roberto Paol'Emilio, Pescara 2005 (after Gasparo da Salò 1590)*
- flutes* Marco Brolli *6-key flute by M. Wenner, Singen (D) 2004 (after A. Grenser, Dresden 1790)*  
 Mattia Laurella *8-key flute by G. Tardino, 2006 (after A. Grenser, post Dresden 1763)*
- 2-key oboes* Emiliano Rodolfi *Alfredo Bernardini, Amsterdam 2006 (after Grundmann & Floth, Dresden, c. 1795)*  
 Federica Inzoli – *Bernardini and Ciccoloni (after Grundmann & Floth c. 1790)*
- natural horns* Johannes Hinterholzer *Andreas Jungwirth, Freischling (Austria) 2010 (after Lausmann, late 18th century)*  
 Konstantin Timokhine *E. Schmidt (after "Lorenz Linz" 1790)*  
 Edward Deskur *Ewald Meinel, Geretsried (Germany) 1992*
- bassoons* Alberto Guerra *8-key bassoon by Heinrich Grenser c. 1790 ca*  
 Michele Fattori *9-key bassoon by Peter de Koningh, Hall (NL) 1997 (after H. Grenser, Dresden ca. 1806)*

## “Mais ton violon est toujours suspendu au clou”

### À propos de mes cadences et introductions

Pour aucune des œuvres enregistrées ici il n'existe de cadences ou d'introductions écrites par le compositeur. À quoi pouvaient-elles ressembler ? Mozart n'a pas écrit de musique pour violon seul dont le langage aurait pu nous permettre de tirer des conclusions. Ses deux seules cadences pour cordes se trouvent dans la *Symphonie Concertante* K364/320d. Elles font figure de duos confiés aux instruments solistes, dans lesquels l'alto dialogue avec le violon et, le cas échéant, assume les fonctions de la basse. Mais comment Mozart aurait-il combiné mélodie et harmonie sur un seul instrument à cordes ? Dans quelles proportions, pour les cadences de ses concertos pour violon, utilisait-il, à côté de figurations virtuoses, des doubles cordes et des accords ? Nous ne le savons pas.

Dans la correspondance entre Leopold et Wolfgang Amadeus Mozart, deux choses apparaissent nettement : la première, que le fils, au moins dans la première moitié des années 1770, était un remarquable violoniste ; la seconde, qu'il avait cependant une préférence pour le piano. Son père ne cesse de l'exhorter, tantôt sérieusement, tantôt sur le ton de la plaisanterie, à ne pas oublier complètement le violon : “Mais ton violon est toujours suspendu au clou, j'en suis bien persuadé” (27 novembre 1777). C'est à ce “clou” que se rattachent mes réflexions. S'il est vrai que Mozart était un excellent “pianiste jouant du violon”, on peut supposer que, pour l'instrument à cordes, il accordait une plus grande importance à la dimension harmonique et à une conduite intelligible des voix que ne l'aurait fait un violoniste de métier. Ceci m'a conduit à utiliser abondamment, dans de nombreuses cadences, les doubles cordes et la polyphonie, même s'il ne se trouve pour cela aucune analogie dans les œuvres pour violon de Mozart.

Les pratiques d'improvisation à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle dérivent la plupart du temps de progressions chiffrées à la basse (procédant par accords) qui servent de base à des figurations et des arpèges – ce qui ne saurait être l'effet du hasard, dans la mesure où, de tous les principes structurels de la musique, l'harmonie est celui qui se prête le mieux à une codification ; en outre, l'improvisation a toujours été le domaine particulier des “claviéristes”. On parle beaucoup moins – et il est beaucoup moins facile d'en parler – de la gestique et de l'aspect motivique.

Les cadences de Mozart pour ses concertos pour piano puisent très diversement dans la réserve motivique du mouvement où elles interviennent. On peut aisément distinguer certaines tendances : les cadences d'un mouvement de caractère *serioso* ou *maestoso* font souvent l'objet d'une élaboration motivique plus dense que celles que l'on trouve dans un contexte *scherzando* ou *grazioso*, plus ornementales, d'une écriture plus légère et qui, bien souvent, esquivent les thèmes principaux du mouvement pour ne pas troubler l'humeur joyeuse par trop de recherche et de sérieux.

Un des aspects les plus séduisants de ces concertos pour violon réside dans la proximité de certaines inflexions avec l'opéra italien. Je ne pouvais pas résister à la tentation d'exploiter de manière ludique cette parenté. Il m'a paru tout naturel de recourir, en particulier, aux topos du récitatif instrumental. Mozart en avait probablement eu connaissance dans les œuvres de Carl Philipp Emanuel Bach. Un an après son dernier concerto pour violon, il élabore un mouvement entier à partir d'une idée de récitatif : le deuxième de son “Concerto Jenamy” (“Jeunehomme”) K271.

Outre ces considérations, il est probable que certaines cadences, eu égard aux critères et aux usages de l'époque, aient été particulièrement longues. Cela vaut en tout cas pour la plupart des cadences de Mozart : que l'on songe à la complexité, à l'extravagance de celles qu'il écrivit sur mesure pour Victoire Jenamy – manifestement très grande virtuose. Pour une violoniste de la trempe d'Isabelle Faust, il n'aurait pas lésiné sur les moyens...

ANDREAS STAIER  
Traduction : Michel Chasteau



“*Tout le monde a écarquillé les yeux. J’ai joué comme si j’étais le plus grand violoniste d’Europe*”<sup>1</sup>

Fils et élève du meilleur pédagogue du siècle<sup>2</sup>, Mozart occupe le pupitre de *konzertmeister* (violon solo) de l’orchestre de Salzbourg de 1769 à 1777. Il est donc vraisemblablement le premier à avoir joué ses œuvres concertantes. En particulier les petits *concerti* insérés dans les sérénades destinées aux festivités de la cour. Comprenant un à trois mouvements délicieux, ils ont pour fonction de renouveler la configuration instrumentale au fil de la ribambelle de pièces. Ils jalonnent les années 1770 à 1775 et concourent à forger son expérience dans le domaine de l’écriture concertante pour violon.

On a longtemps pensé que les cinq concertos officiels, les plus fréquemment joués, dataient tous de 1775, ce qui est effectivement le cas des *Deuxième* K.211 (14 juin), *Troisième* K.216 (12 septembre), *Quatrième* K.218 (octobre) et *Cinquième* K.219 (20 décembre) – autant de parangons de style galant. Plus baroque, le *Premier concerto* K.207 s’avère dater du printemps 1773 ; il suit de peu le retour de Milan après l’immense succès de *Lucio Silla*. Par la suite, Mozart revient au genre avec des pièces isolées : l’*Adagio* K.261 de 1776 répond vraisemblablement à la demande du violoniste Brunetti – son successeur comme *konzertmeister* à partir de 1777 – qui trouvait celui du *Cinquième Concerto* trop “étudié”<sup>3</sup> ; le mouvement K.269 intitulé *Rondeaux*, selon l’ancienne manière française, prend place entre 1775 et 1777. Il relève de la forme la plus courante des derniers mouvements et pourrait avoir été composé pour le même Brunetti comme alternative au *finale* de forme-sonate plus complexe du *Premier Concerto*<sup>4</sup> ; le *Rondo* K.373 porte la date du 2 avril 1781, date à laquelle on sait que Brunetti le joua à Vienne chez le père de l’archevêque Colloredo<sup>5</sup> – alors encore patron de Mozart, à quelques jours près.

Trois autres concertos sont aujourd’hui considérés comme apocryphes : *Ré majeur* K.271a, *Mi majeur* K.268 et *Ré majeur* K.Anh. 294a.

“*Que tout le monde ait écarquillé les yeux, cela ne m’étonne pas, car tu ne sais pas toi-même à quel point tu joues bien du violon*”<sup>6</sup>

La pratique du violon le rend empathique à toutes les littératures rencontrées mais la compréhension précise de ces influences dépend encore grandement de la mise au jour des partitions de ses prédécesseurs et contemporains qui ont concouru à forger son identité compositionnelle. En première place sont les Italiens : son père lui fait jouer les œuvres de Tartini et Locatelli, il entend lui-même Nardini et Pugnani et joue avec le jeune virtuose anglais Thomas Linley, élève de Nardini à Florence en 1770. L’influence française s’exprime clairement dans la présence de mélodies en style d’ariettes d’opéras comiques et par les rondeaux mais elle est également marquée par les concertos de Guénin et la technique de Gaviniès – aux sources de l’école française de violon. Mysliveček, qu’il admirait particulièrement, et Vanhal, deux compositeurs d’origine bohémienne rayonnant alors sur l’Europe, sont également présents dans la synthèse mozartienne. En outre, les trois concertos de Haydn de la décennie précédente ne peuvent manquer de laisser leur trace, le magnifique *Adagio* du *Concerto n°1* offre déjà ce *cantabile* au souffle long qui anime chacun des mouvements lents des concertos de Mozart.

Mais cette synthèse est également fondée sur son sens de la dramaturgie et de la vocalité expérimentées dans le cadre de l’opéra et qu’il ne saurait laisser de côté lorsqu’il compose un concerto. Ces deux composantes prennent d’ailleurs la pas sur la notion de virtuosité qui ne constitue pas sa préoccupation première.

“*Un air tranquille, des jours sereins... Et s’il plaisait au destin de changer mes devoirs ?*”<sup>7</sup>

Ces œuvres s’inscrivent dans un contexte mondain fondé sur l’imitation des pratiques de cour versaillaises – à Salzbourg, les jardins de Mirabell en témoignent encore. Astreint à cette mode cultivée par Colloredo, Mozart se doit de composer la musique de fond des réceptions. Mais cette Arcadie de surface ressemble à celle du berger Aminta dont il raconte les remises en question dans son opéra contemporain *Il rè pastore* : son *aria di bravura* “*Aer tranquillo*” est repris comme matière première de l’*Allegro* K.216. Au-delà des apparences ou du plaisir de réentendre une mélodie pleine d’entrain, cette autocitation invite à se questionner sur le sens associé à cette ligne musicale : comment Mozart pourrait-il changer son destin et échapper à cet assujettissement qui le prive de la liberté créatrice dont il avait eu loisir jusqu’alors ? – liberté qu’il ne s’octroie officiellement que 7 ans plus tard, parvenant enfin à rompre avec l’archevêque. En fait, à bien écouter cette musique destinée à être entendue, on se rend compte que Mozart ne cesse de mettre en œuvre son indépendance. C’est ici l’intrusion pré-romantique du style *Sturm und Drang*, décalée dans ce contexte – premier mouvement du *Premier Concerto* –, c’est là l’utilisation de figures de rhétorique plaintives (*pathopoeia*), en demi-tons gémissants qui viennent ternir la sublime mélodie de l’*Andante* K.211 ; *suspiratio-aposiopesis*<sup>8</sup> de l’accompagnement des cordes étouffées par les sourdines dans l’*Adagio* K.216 ; retards<sup>9</sup> grinçants des hautbois dont on ne réchappe que par la reconstruction d’un *fugato* incongru dans un tel contexte pour l’*Adagio* K.219...

La remise en question des formes n’a quant à elle rien d’anodin. Mozart trouve même les moyens de détourner de leurs fonctions les rondeaux, forme favorite des Français selon l’adage “en France, tout finit par des chansons”. Celui du *Concerto* K.216 propose pour la première fois la rupture du ronron refrain-couplet par l’introduction inopinée d’un *Andante*. Mozart réitérera avec le *Rondeau* K.218 et sa danse rustique qui prend le pas pour finir avec humour pianissimo. On peut toutefois se demander s’il s’agit encore d’humour pour le *Rondeau* K.219 : son refrain en style de menuet (pour flatter une fois encore la culture française) laisse place de manière incongrue à un passage *alla turca*<sup>10</sup> d’abord très libre comme une improvisation, puis très militaire comme une marche de jadis. Mozart demande alors que l’accompagnement des violons soit joué avec le bois de l’archet, *al roverscio*, dans un effet percussif et visuellement démonstratif : qui est-il question de fouetter ici ? L’archevêque, celui que les Mozart surnommaient entre eux le Grand Muphti ?

Ce jeu de double-entendre peut aussi trouver des clés sémantiques dans le futur. Composé dans la plénitude de Mi bémol majeur, l’*Adagio K207* avec son incipit de quarte devient, en 1778 à Paris, le thème des variations de la *Symphonie concertante* partagées fraternellement entre flûte, hautbois, basson et cor en mi bémol également. Les mêmes solistes, dans la même tonalité, accompagnent la troyenne Iliad deux ans et demi plus tard à Munich dans l’air “*Se il padre perde!*” où elle demande tendrement à Idomeneo de la considérer comme sa fille. La partie centrale de ce mouvement de concerto, quant à elle, n’est pas sans rappeler “*Pupille amate*” chanté par Cecilio désespéré de perdre Giunia, dans l’opéra *Lucio Silla*. L’expression douloureuse qui passe ensuite par le dialogue du violon et des hautbois annonce la longue plainte du mouvement lent du *Quatuor pour hautbois* K.370 composé à Munich au début de l’année 1781 dans la détresse de l’idée de retour à Salzbourg : mêmes ostinati, même instabilité rythmique et intervalles vertigineux et désespérés en *saltus duriusculus*<sup>11</sup>.

Quel regard en arrière Mozart jette-t-il enfin sur ses concertos pour violon qu’il convoque par trois fois dans *Così fan tutte* en 1790 ? L’*Allegro moderato* qui ouvre majestueusement le *Concerto* K.211 lui sert à faire promulguer la sentence pontifiante et misogyne d’Alfonso “*Tutti accusan le donne*” ; l’*Adagio* qui ouvre l’*Allegro aperto* K.219 lui donne les couleurs du trio “*Soave sia il vento*” avec ce même ruban de triples croches figurant l’ondoiement de l’eau pour accompagner la prière vocale ; le duo des sœurs qui s’ennuient “*Ah guarda sorella*” vient en droite ligne de l’*Adagio* K.261 !

Ces multiples références font affleurer le message des concertos et confirment leur identité malgré toutes les conventions imposées. On comprend mieux pourquoi Brunetti, “coqueluche de l’Archevêque” selon Leopold, se soit porté garant de la bienséance de rigueur pour ramener Mozart sur le droit chemin salzbourgeois.

FLORENCE BADOL-BERTRAND

1. Mozart à son père, lettre autographe, 6 octobre 1777

2. Leopold Mozart est l’auteur d’une méthode de violon reconnue et publiée dans toute l’Europe.

3. Lettre autographe de Leopold Mozart à son fils, 9 octobre 1777

4. Lettre autographe, 8 avril 1781

5. Leopold Mozart à son fils, lettre autographe, 18 octobre 1777

6. “*Aer tranquillo e di sereni... Che se poi piacesse ai fati / Di cambiar gl’offici miei!*”, Mozart-Metastase, *Il rè pastore*, Acte I, n°3

7. Interruption des lignes par des silences

8. Dissonances créées par le maintien d’une note d’un accord sur le suivant avec lequel elle n’est pas “en accord”.

9. Auto-citation du ballet *Le gelosie del serraglio* K.Appendix 109 = 135, faisant suite à *Lucio Silla*.

10. Expression utilisée en français à Vienne à l’époque.

11. Saut duriuscule, dur

## *‘Only the violin has been packed away’* notes on my cadenzas and *Eingänge*

For none of the works recorded here do cadenzas or *Eingänge*<sup>1</sup> by the composer exist. How might they have sounded? Mozart wrote no unaccompanied violin music from whose idiom one may draw any conclusions. His only two string cadenzas are found in the Sinfonia Concertante K364/320d. They are laid out as duets for the two solo instruments, violin and viola, with the viola at once in motivic dialogue with the violin and, whenever necessary, taking over the function of the bass. But how would Mozart have realised melody and harmony on a single string instrument? To what extent did he insert double stops and chords in the cadenzas of his violin concertos alongside virtuoso figuration? We do not know.

In the correspondence between Leopold and Wolfgang Amadeus Mozart two things are clear: first of all, that the son was an excellent violinist, at least in the first half of the 1770s; and secondly, that he nevertheless felt closer to the piano. Again and again his father encouraged him, sometimes seriously, sometimes in jest, not entirely to forget the violin: ‘Only the violin has been packed away: that I can well imagine’ (27 November 1777). My reflections build on this notion of ‘packing away the violin’. If W. A. Mozart was thus an excellent pianist who also played the violin, we may conjecture that he set greater store by harmonic fullness and clearly understandable part-writing on the string instrument than someone who was a fiddler by nature. This led me to experiment extensively with double stops and polyphony in a number of cadenzas, even if no analogies are found for this in Mozart’s violin works.

Manuals for improvisation in the later eighteenth century mostly take figured bass progressions (to be realised in chords) as a basis for figuration and arpeggios – not by chance, because harmony is the structural principle of music that can be codified most easily. Moreover, improvisation has been the special domain of ‘Clavieristen’, keyboard players, since time immemorial. Much less is said – and indeed can be said in general terms – about musical gestures or motifs.

Mozart’s cadenzas for his piano concertos rely on the motivic material of each movement in widely varying degrees. Of course it is possible to discern certain tendencies: cadenzas to a movement in *serioso* or *maestoso* character are often more densely worked thematically than those in a *scherzando* or *grazioso* context, which give the impression of being more ornamental and more casually tossed off, and often actually avoid the main themes of the movement in order not to dampen the cheerful mood with an all too laboured earnestness.

A particularly appealing element of these violin concertos is their proximity of tone to Italian opera. I could not resist the temptation of playfully exploring this link. In particular, it seemed to be an obvious idea to seize on the topos of the instrumental recitative. Mozart may have encountered it in the works of Carl Philipp Emanuel Bach. Only a year after the last violin concerto he developed a whole movement from a recitative-like theme, the central Andantino of his ‘Jenamy’ Concerto K271.

As a result of these considerations, some of the cadenzas may have become unusually long according to the standards and the treatises of the period. However, the same is true of most of Mozart’s cadenzas – for example, the ones he tailor-made for the aforementioned and apparently highly virtuosic Victoire Jenamy are notably complex and extravagant. For a violinist of the stature of Isabelle Faust, he would also have drawn on his full range of resources . . .

ANDREAS STAIER  
Translation: Charles Johnston

---

<sup>1</sup> An *Eingang* (literally ‘entrance’), for which no satisfactory single English term has been coined, is a brief solo cadenza leading from one section of a concertante work to another, especially in rondo finales. It is generally indicated by a fermata and originally (like the movement’s main cadenza) improvised by the soloist. (Translator’s note)

*‘They all opened their eyes! I played as if I were the finest fiddler in all Europe.’<sup>2</sup>*

The son and pupil of the leading pedagogue of the century,<sup>3</sup> Mozart occupied the desk of Konzertmeister (leader) of the Salzburg orchestra from 1769 to 1777. He was therefore very likely the first to have played his concertante works, and perhaps most particularly the short violin concertos inserted in the serenades written for court festivities. These pieces, consisting of between one and three delightful movements, were intended to vary the instrumental configuration of the multi-movement serenades. They punctuate the first half of the 1770s and helped to forge Mozart’s experience in the domain of concertante writing for violin.

It was long thought that the five ‘official’ concertos, the most frequently played, all dated from 1775, which is indeed the case with the Second Concerto K211 (14 June), the Third K216 (12 September), the Fourth K218 (October) and the Fifth K219 (20 December) – each of them a paragon of the *style galant*. The First Concerto K207, however, more Baroque in idiom, turns out to date from the spring of 1773; it was written soon after his return from Milan following the immense success of *Lucio Silla*. Mozart subsequently returned to the genre only with single movements. The Adagio K261 of 1776 was probably requested by the violinist Antonio Brunetti – his successor as Konzertmeister from 1777 – who found the original Adagio of the Fifth Concerto too ‘artificial’.<sup>4</sup> The movement K269, entitled ‘Rondeaux’ after the old French manner, can be situated between 1775 and 1777. It adopts the most widely used form for final movements and may have been composed for the same Brunetti as an alternative to the more complex sonata-form finale of the First Concerto, while the Rondo K373 bears the date 2 April 1781, on which day we know that Brunetti played it in Vienna at the residence of the father of Archbishop Colloredo<sup>5</sup> – who was then still Mozart’s employer, though only for a few days longer.

Three other concertos are today regarded as apocryphal: the D major K271a, the E major K268 and the D major KAnh. 294a.

*‘I am not surprised that . . . they all opened their eyes. You yourself do not know how well you play the violin’<sup>6</sup>*

The fact that Mozart himself played the violin gave him an empathy with all the literatures for it with which he came into contact, but a more precise understanding of these influences is still heavily dependent on the unearthing of the works of those predecessors and contemporaries who contributed to shaping his compositional identity. Pride of place goes to the Italians: his father gave him works by Tartini and Locatelli to play, and he himself heard Nardini and Pugnani, and performed with the young English virtuoso Thomas Linley, who was a pupil of Nardini at Florence in 1770. A French flavour is clearly manifested in the presence of melodies in the style of *ariettes* from *opéras-comiques* and of *rondeaux*, but Mozart was also influenced by the concertos of Guénin and the technique of Gaviniés – which lies at the source of the French school of violin playing. Mysliveček, whom he especially admired, and Vanhal, two composers of Bohemian origin whose music was then widely performed in Europe, were also ingredients in the Mozartian synthesis. In addition to this, the three Haydn concertos of the preceding decade can hardly have failed to leave their mark; the magnificent Adagio of the older composer’s Concerto no.1 already offers the long-breathed cantabile that is the mainspring of the slow movements in all Mozart’s violin concertos.

But his synthesis was also founded on his sense of dramaturgy and vocality, which he had already tried out in the environment of opera and which he could not set aside when composing a concerto. Indeed, these two components take precedence over the notion of virtuosity, which is not his main preoccupation.

*‘Tranquil air and serene days . . . And if it should please the Fates to change my duties?’<sup>7</sup>*

These works belong to the context of an aristocratic society founded on imitation of the practices of the Versailles court – as the gardens of Mirabell Palace in Salzburg still testify today. Compelled to follow this fashion cultivated by Colloredo, Mozart was obliged to compose background music for receptions. But this superficial Arcadia resembles the pastoral of the shepherd Aminta, whose self-searching the composer recounts in his opera of the same year *Il rè pastore*: the protagonist’s *aria di bravura* ‘Aer tranquillo’ is taken over as the raw material for the opening Allegro of K216. Going beyond appearances or the pleasure of giving us another chance to hear a zestful melody, the self-quotation invites us to interrogate the meaning of the words associated with this music: how could Mozart change his destiny and escape the subservience that deprived him of the creative freedom he had hitherto enjoyed, a freedom he was to award himself officially only seven years later, when he finally managed to break free of the Archbishop?

If we listen carefully to this music designed merely to be *heard*, we realise that Mozart constantly asserted his independence. It may be, for example, the intrusion of the pre-Romantic *Sturm und Drang* style, out of place in this context – as in the first movement of Concerto no.1. Elsewhere, there is the use of plaintive figures of rhetoric (*pathopoeia*) in the moaning semitones that sully the sublime melody of K211’s Andante; the *suspiratio-aposiopesis*<sup>8</sup> of the muted string accompaniment to the Adagio of K216. Or one might instance the grinding suspensions<sup>9</sup> of the oboes, which are evaded only by sketching out a fugato, incongruous in such a setting, in the Adagio of K219 . . .

Such questioning of forms is anything but inconsequential. Mozart even finds the wherewithal to divert from its function the *rondeau*, the favourite form of the French, since, as the old saying has it, ‘in France, everything ends with a song’. The *Rondeau* of the Concerto K216 marks the first break with the sleepy routine of refrain and episode, through the unexpected introduction of an Andante. Mozart repeats the same trick with the equivalent movement in K218, this time with a rustic dance that supplants the main theme, only to conclude the movement with a witty *pianissimo*. One might even wonder if it is still a question of humour with the *Rondeau* of K219: its refrain in minuet style (another flattering reference to French culture) incongruously gives way to an *alla turca*<sup>10</sup> passage, initially very free, like an improvisation, and subsequently taking on a resolutely military air, like a janissary march. Mozart then calls for the violin accompaniment to be played with the wood of the bow, ‘*al roverscio*’, in a percussive and visually demonstrative effect: who is getting a whipping here? The Archbishop, whom the Mozarts privately nicknamed the Grand Mufti?

One may also find semantic keys to this game of double-entendres<sup>11</sup> by looking into the future. Composed in the plenitude of E flat major, the Adagio K207 with its incipit of a rising fourth became, in Paris in 1778, the theme for the variations of the Sinfonia Concertante K297b, fraternally shared among flute, oboe, bassoon and horn; that movement too is in E flat. Two and a half years later, in Munich, the same soloists, in the same key, accompanied the Trojan princess Iliia in the aria ‘Se il padre perdei’, in which she tenderly asks Idomeneo to look on her as his daughter. The central section of the concerto’s Adagio is not without a passing reminiscence of ‘Pupille amate’, sung by Cecilio as he despairs at losing Giunia, in the earlier opera *Lucio Silla*. The sorrowing expressiveness that follows, in the dialogue between the violin and the oboes, foreshadows the long plaint of the slow movement of the Oboe Quartet K370, composed in Munich early in 1781, when Mozart was distressed by the idea of having to return to Salzburg: the same ostinatos, the same rhythmic instability and dizzying, despairing *saltus duriusculus* intervals.<sup>12</sup>

Finally, what were Mozart’s feelings, looking back on his violin concertos, when he drew on them three times in *Così fan tutte* in 1790? The Allegro moderato that provides the majestic opening of the Concerto K211 served him for Alfonso’s pontificating, misogynistic maxim ‘Tutti accusan le donne’; the Adagio that breaks into the Allegro aperto of K219 gave him the colouring for the trio ‘Soave sia il vento’, where the same continuous stream of demisemiquavers, representing the lapping waters, accompanies the prayer of the voices; and the duet for the bored sisters, ‘Ah guarda sorella’, comes straight out of the Adagio K261!

These multiple references expose the message of the concertos and confirm their identity despite all the conventions imposed on their composer. One understands better why Brunetti, ‘the Archbishop’s darling’ according to Leopold, stood surety for the decorum required to put Mozart on the straight and narrow road back to Salzburg models.

FLORENCE BADOL-BERTRAND  
Translation: Charles Johnston

<sup>2</sup> Mozart to his father, autograph letter dated 6 October 1777.

<sup>3</sup> Leopold Mozart was the author of a violin method acknowledged and published throughout Europe.

<sup>4</sup> Autograph letter from Leopold Mozart to Wolfgang, 9 October 1777.

<sup>5</sup> Autograph letter, 8 April 1781.

<sup>6</sup> Leopold Mozart to his son, autograph letter, 18 October 1777.

<sup>7</sup> ‘Aer tranquillo e di sereni . . . Che se poi piacesse ai fati / Di cambiar gl’uffici miei’: Mozart-Metastasio, *Il rè pastore*, Act One, no.3.

<sup>8</sup> The interruption of musical lines by silences.

<sup>9</sup> Dissonances created by holding over one note of a chord into the following chord, in which it does not ‘fit’ harmonically.

<sup>10</sup> Another self-quotation, from the sketches for the ballet *Le gelosie del serraglio* K.Anh. 109 = 135, which was intended to follow the performances of *Lucio Silla*.

<sup>11</sup> This French expression was used in Vienna in Mozart’s time.

<sup>12</sup> A ‘harsh leap’, i.e. a melodic interval awkward for the performer to negotiate.

## „Allein die Violin hängt am Nagl“ Zu meinen Kadenzen und Eingängen

Für keines der hier eingespielten Werke existieren Kadenzen oder Eingänge des Komponisten. Wie könnten sie geklungen haben? Mozart hat keine unbegleitete Violinmusik geschrieben, aus deren Idiom man Rückschlüsse ziehen könnte. Seine beiden einzigen Streicherkadenzen finden sich in der Sinfonia Concertante KV 364/320d. Sie sind als Duette der beiden Soloinstrumente Geige und Bratsche angelegt, in denen die Bratsche sowohl motivisch mit der Geige korrespondiert als auch, wo immer nötig, Bassfunktion übernimmt. Wie aber hätte Mozart auf einem einzigen Streichinstrument Melodie und Harmonie realisiert? In welchem Umfang setzte er in den Kadenzen seiner Violinkonzerte neben virtuoser Figuration auch Doppelgriffe und Akkorde ein? Wir wissen es nicht.

Im Briefwechsel zwischen Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart wird zweierlei deutlich: zum einen, dass der Sohn zumindest in der ersten Hälfte der 1770er-Jahre ein ausgezeichneter Geiger war; zum anderen, dass ihm dennoch das Klavier näher lag. Immer wieder munterte ihn der Vater teils ernst, teils scherzhaft auf, doch bitte die Geige nicht ganz zu vergessen: „Allein die Violin hängt am Nagl: das bilde ich mir schon ein“ (27. November 1777). An diesen „Nagl“ knüpfen meine Überlegungen an. Wenn W.A. Mozart also ein exzellent geigender Pianist war, darf man vermuten, dass er auf dem Streichinstrument größeren Wert auf harmonische Vollständigkeit und deutlich nachvollziehbare Stimmführung legte als ein Geiger von Haus aus. Dies brachte mich dazu, in manchen Kadenzen ausgiebig mit Doppelgriffen und Mehrstimmigkeit zu experimentieren, auch wenn sich dafür in Mozarts Violinwerken keine Analogien finden.

Die Anleitungen zur Improvisation im späteren 18. Jahrhundert gehen meist von bezifferten (akkordisch auszusetzenden) Bass-Progressionen aus als Grundlage für Figurationen und Arpeggien – nicht zufällig, denn die Harmonik ist unter den musikalischen Strukturprinzipien dasjenige, das sich am ehesten kodifizieren lässt; außerdem ist die Improvisation seit jeher die besondere Domäne der „Clavieristen“ gewesen. Viel weniger wird gesagt – und lässt sich überhaupt verallgemeinernd sagen – über Gestus oder Motivik.

Mozarts Kadenzen zu seinen Klavierkonzerten greifen auf den Motivvorrat des jeweiligen Satzes in recht unterschiedlichem Maße zurück. Wohl lassen sich Tendenzen erkennen: Kadenzen zu einem Satz im *serioso*- oder *maestoso*-Charakter sind oft motivisch dichter gearbeitet als solche in einem *scherzando*- oder *grazioso*-Kontext, die ornamentaler und leichter hingeworfen wirken und häufig die Hauptthemen des Satzes geradezu vermeiden, um nicht die heitere Laune zu trüben durch allzu bemühte Ernsthaftigkeit.

Ein besonders reizvolles Moment dieser Violinkonzerte ist die Nähe ihres Tonfalls zur italienischen Oper. Ich konnte der Versuchung nicht widerstehen, hieran spielerisch anzuknüpfen. Naheliegender schien mir insbesondere, den Topos des instrumentalen Rezitativs aufzugreifen. Mozart dürfte ihn in den Werken Carl Philipp Emanuel Bachs kennengelernt haben. Nur ein gutes Jahr nach dem letzten Violinkonzert entwickelte er aus einer rezitativischen Idee einen ganzen Satz, den zweiten seines Jenamy-Konzerts KV 271.

Über diesen Erwägungen mögen einige Kadenzen nach den Maßstäben und Anweisungen der damaligen Zeit reichlich lang geworden sein. Dasselbe allerdings gilt für die meisten von Mozarts Kadenzen – wie vielschichtig und extravagant sind gerade die, die er der offenbar hochvirtuosen Victoire Jenamy auf den Leib schrieb. Für eine Geigerin vom Range einer Isabelle Faust hätte er wohl ebenso aus dem Vollen geschöpft

ANDREAS STAIER



„Da schauete alles gros drein.

Ich spielte als wen ich der grösste geiger in Ganz Europa wäre.“<sup>1</sup>

Mozart, Sohn und Schüler des besten Musikpädagogen des Jahrhunderts<sup>2</sup>, war von 1769 bis 1777 Konzertmeister (Solovioline) der Salzburger Hofkapelle. Wahrscheinlich hat er seine konzertanten Werke daher selbst uraufgeführt, zumal die kleinen *concerti*, die in die Serenaden zur Aufführung bei Festlichkeiten des Hofes eingefügt waren. Zweck der reizvollen, ein- bis dreisätzigen Stücke war es, in der langen Abfolge der Sätze für Abwechslung in der instrumentalen Gestaltung zu sorgen. Sie entstanden in den Jahren 1770 bis 1775 mit schöner Regelmäßigkeit, und sie boten ihm die Gelegenheit, Erfahrung in der konzertanten Behandlung der Violine zu sammeln.

Man hat lange geglaubt, die fünf regulär gezählten und häufiger gespielten Violinkonzerte seien alle im Jahr 1775 entstanden, was beim *Zweiten KV 211* – 14. Juni, beim *Dritten KV 216* – 12. September, beim *Vierten KV 218* – Oktober und beim *Fünften KV 219* – 20. Dezember, tatsächlich der Fall ist, allesamt Kleinodien des galanten Stils. Das eher barocke *Erste KV 207* entstand, wie sich herausstellte, im Frühjahr 1773 kurz nach der Rückkehr aus Mailand und dem überwältigenden Erfolg seines *Lucio Silla*. In der Folge kam Mozart mit Einzelsätzen auf die Gattung zurück. Das *Adagio KV 261* von 1776 hat er wahrscheinlich auf Verlangen des Geigers Brunetti – von 1777 an sein Nachfolger als Konzertmeister – komponiert, der das *Adagio des Violinkonzerts Nr. 5* „zu studiert“<sup>3</sup> gefunden hatte. Der auf die alte französische Art mit dem Titel *Rondeau* versehenen Satz KV 269 ist auf den Zeitraum 1775 bis 1777 zu datieren. Er hat die damals gängigste Form eines letzten Satzes und könnte ebenfalls für den schon erwähnten Brunetti als Ersatz für das schwierigere *Finale* in der Sonatensatzform seines *Violinkonzerts Nr. 4*<sup>4</sup> komponiert worden sein. Das *Rondo KV 373* ist auf den 2. April 1781 datiert; es wurde von Brunetti am 8. April in Wien im Hause des Vaters des Erzbischofs Colloredo<sup>5</sup> gespielt, in dessen Diensten Mozart immer noch stand.

Drei weitere Konzerte gelten heute als zweifelhaft: *D-Dur KV 271*, *Es-Dur KV 268* und *D-Dur KV 294/Anh*.

„...daß sie bei Abspiegelung deiner letzten Cassation alle gros darein geschauet, wundert mich nicht du weist selber nicht wie gut du Violin spielst.“<sup>6</sup>

Da er selbst Violine spielte, war er empfänglich für die gesamte einschlägige Literatur, wo immer er ihr begegnete, eine Bewertung dieser Einflüsse wird aber erst dann möglich sein, wenn die Kompositionen seiner Vorläufer und Zeitgenossen, die zur Ausprägung seiner kompositorischen Individualität geführt haben, im Einzelnen bekannt sind. An erster Stelle stehen die Italiener: sein Vater ließ ihn die Werke von Tartini und Locatelli spielen, er hörte selbst Nardini und Pugnani und spielte 1770 in Florenz mit dem jungen englischen Virtuosen Thomas Linley, der Schüler Nardinis war. Der französische Einfluss ist leicht zu erkennen in den Melodien im Stil der Ariettes der Opéra Comique, die er verwendete, und in den *Rondeaux*, er erreichte ihn aber auch durch die Konzerte von Guénin und die Technik von Gaviniès, die maßgeblich für die französische Violinschule waren. Mysliveček, den er ganz besonders bewunderte, und Vanhal, zwei Komponisten aus Böhmen, die ihre stilbildende Wirkung in ganz Europa entfalteten, haben ebenfalls ihren Anteil an der mozartschen Stilsynthese. Auch die ein Jahrzehnt zuvor entstandenen drei Violinkonzerte von Haydn gingen nicht spurlos an ihr vorüber, das wundervolle *Adagio des Violinkonzerts Nr. 1* nimmt bereits jenes *cantabile* mit seinem langen Atem vorweg, das alle langsamen Sätze der Konzerte Mozarts beseelt.

Fundament dieser Stilsynthese ist sein Gespür für den dramaturgischen Spannungsbogen und die Kantabilität, das er in seinem Opernschaffen bewiesen hat und das ihn auch dann nicht verlässt, wenn er ein Konzert komponiert. Diese Komponenten haben im übrigen Vorrang vor dem Virtuositätsanspruch, dem nicht sein Hauptaugenmerk gilt.

„Milde Lüfte, heitere Tage... Und wenn es nun dem Schicksal gefiele, mir andere Pflichten aufzuerlegen?“<sup>7</sup>

Diese Werke sind im gesellschaftlichen Kontext der Nachahmung des Lebensstils am Hof von Versailles zu sehen – in Salzburg zeugt davon noch heute der Mirabell-Garten. Mozart, zu dessen Amtspflichten es gehörte, die Hintergrundmusik der Abendgesellschaften zu komponieren, sah sich genötigt, sich dieser von Colloredo in seinem Palais gepflegten Mode zu unterwerfen. Aber dieses Arkadien des äußeren Scheins gleicht dem des Schöpfers Aminta, von dessen Zweifeln er in seiner gleichzeitig komponierten Oper *Il re pastore* erzählt: seine *aria di bravura* „*Aer tranquillo*“ wird als erstes Thema des *Allegros KV 216* wiederverwendet. Abgesehen von den Äußerlichkeiten und von der Freude, eine so schwungvolle Melodie wiederzuhören, regt dieses Selbstzitat dazu an, sich Gedanken darüber zu machen, was er mit dieser Melodielinie verbindet: wie könnte es ihm gelingen, sein Schicksal in andere Bahnen zu lenken und diesem Zwang zu entkommen, der ihn der schöpferischen Freiheit beraubte, die er bis dahin genossen hatte – eine Freiheit, die er sich offiziell erst sieben Jahre später wieder gestatten sollte, als er sich endlich mit dem Erzbischof überwarf.

Nun, wenn man diese Musik aufmerksam hört, denn es ist eine Musik zum Zuhören, wird einem bewusst, dass Mozart unablässig und stetig auf seine Unabhängigkeit hingearbeitet hat. Wir haben es hier mit der anachronistischen Vorwegnahme von Elementen des Sturm und Drang der Romantik zu tun – erster Satz des *Violinkonzerts Nr. 1* – und zwar mit der Verwendung rhetorischer Figuren der Klage: (*pathopoeia*) in Gestalt seufzender Halbtöne, die die bestrickende Melodie des *Andante KV 211* trüben; *suspiratio-aposiopesis*<sup>8</sup> der durch Dämpfer zurückgenommenen Streicherbegleitung im *Adagio KV 216*; knirschende Vorhalte<sup>9</sup> der Oboen im *Adagio KV 219*, die nur durch die Nachbildung eines *fugato* gemildert werden, das in einem solchen Zusammenhang deplatziert ist...

Die Zweckenfremdung der Formen ist durchaus nicht harmlos. Mozart findet sogar Mittel und Wege, die *Rondeaux* zu veranstalten, diese Lieblingsform der Franzosen, gemäß dem Sprichwort „in Frankreich läuft alles auf Chansons hinaus“. Im *Rondo des Violinkonzerts KV 216* wird erstmals der schnurrende Wechsel Refrain-Couplet von einem unvermutet eingeschobenen *Andante* durchbrochen. Mozart tut dasselbe im *Rondo KV 218* mit seinem Bauerntanz, der den Satzcharakter vollständig verändert und dann humorvoll pianissimo endet. Man kann sich indes fragen, ob im Fall des *Rondos KV 219* noch von Humor die Rede sein kann: in den Refrain im Stil eines Menuetts – eine erneute Verbeugung vor der französischen Musikkultur – platzt ganz und gar unpassend eine *alla turca*-Passage<sup>10</sup>, zunächst sehr frei wie eine Improvisation, dann sehr militärisch wie ein Janitscharen-Marsch. Mozart schreibt an dieser Stelle für die Streicherbegleitung Spiel mit dem Holz des Bogens vor, *al roverscio*, mit perkussiver Wirkung und wie eine bildhafte Demonstration: wer soll hier verprügelt werden? Der Erzbischof – den die Mozarts im Familienkreis despektierlich den Großen Mufti nannten?

Dieses Spiel mit dem *double-entendre* (Hintersinn) begegnet auch später noch in semantischen Schlüsselpositionen. In schönstem *Es-Dur* wird das *Adagio KV 207* mit seinem eröffnenden Quartensprung 1778 in Paris zum Thema der Variationen seiner *Sinfonia concertante*, die ebenfalls in *Es-Dur* steht und in die sich brüderlich Flöte, Oboe, Fagott und Horn teilen. Dieselben Solisten begleiten in derselben Tonart zweieinhalb Jahre später in München die Trojanerin Ilija in der Arie „*Se il padre perdei*“, in der sie Idomeneo demütig bittet, sie als seine Tochter zu betrachten. Der Mittelteil des *Adagios* wiederum erinnert von fern an „*Pupille amate*“, das in der Oper *Lucio Silla* der über den drohenden Verlust Giunias verzweifelte Cecilio singt. Der Ausdruck von Trauer und Schmerz, der in dem sich anschließenden Zwiegespräch der Violine und der Oboe verborgen ist, weist auf den langen Klagegesang des langsamen Satzes des *Oboenquartetts KV 370* voraus, das Mozart Anfang 1781 in München komponierte in der schmerzlichen Gewissheit, dass er nach Salzburg würde zurückkehren müssen: die gleichen Ostinati, der gleiche ungefestigte Rhythmus und schwindelerregende, verzweifelte Melodiesprünge von der Art des *saltus duriusculus*<sup>11</sup>.

Noch in *Così fan tutte* von 1790 nimmt Mozart auf seine *Violinkonzerte* Bezug, die er dreimal anklängen lässt. Das *Allegro moderato*, mit dem majestätisch das *Violinkonzert KV 211* beginnt, lässt er anklängen, als Alfonso sein schulmeisterliches und weiberfeindliches Urteil „*Tutti accusan le donne*“ verkündet; dem *Adagio*, das auf das *Allegro aperto KV 219* folgt, entlehnt er die Farben für das Terzett „*Soave sia il vento*“ und unterlegt ihm das gleiche Zweiunddreißigstel-Band zur Darstellung des wogenden Meeres, das dieses gesungene Gebet begleitet: das Duett der sehnsüchtig wartenden Schwestern „*Ah guarda, sorella*“ ist die unmittelbare Fortsetzung des *Adagios KV 261*.

Diese Vielzahl der Bezüge verdeutlicht die künstlerische Aussage der Violinkonzerte und bestätigt ihre musikalische Individualität trotz aller von außen auferlegten Konventionen. Es wird so verständlicher, warum Brunetti, der Liebling des Erzbischofs, wie Leopold sagte, der Garant des Wohlverhaltens wurde, das Mozart daran hinderte, vom rechten Salzburger Weg abzuweichen.

FLORENCE BADOL-BERTRAND  
Übersetzung Heidi Fritz

1 Mozart an seinen Vater, eigenhändiger Brief vom 6. Oktober 1777.

2 Leopold Mozart ist der Verfasser einer Violinschule, die in ganz Europa geschätzt und verbreitet war.

3 Eigenhändiger Brief von Leopold Mozart an seinen Sohn vom 9. Oktober 1777.

4 Eigenhändiger Brief vom 8. April 1781.

5 Leopold Mozart an seinen Sohn, eigenhändiger Brief vom 18. Oktober 1777.

6 „Aer tranquillo e di sereni... che se poi piacesse ai fato di cambiar gl'offici miei“, Mozart-Metastasio, *Il re pastore*, 1. Akt, Nr. 3

7 Unterbrechung der Gesangslinien durch Pausen.

8 Dissonanzen, die sich durch das Halten eines im darauffolgenden Akkord „akkordfremden“ Tons ergeben.

9 Selbstzitat aus dem im Anschluss an *Lucio Silla* entstandenen Ballett *Le gelosie del Serraglio KV 109 = 135 / Anh*.

10 Im Wien der damaligen Zeit gebräuchlicher französischer Ausdruck.

11 Etwas harter Sprung.

Retrouvez biographies, discographies complètes  
et calendriers détaillés des concerts de nos artistes sur  
[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

De nombreux extraits de cet enregistrement y sont aussi disponibles à l'écoute,  
ainsi que l'ensemble du catalogue présenté selon divers critères,  
incluant liens d'achat et téléchargement.

Suivez l'actualité du label et des artistes sur nos réseaux sociaux :

[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)

Découvrez les making of vidéos et clips des enregistrements  
sur les chaînes harmonia mundi YouTube et Dailymotion.

[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

Souscrivez à notre newsletter à l'adresse suivante :

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



You can find complete biographies and discographies  
and detailed tour schedules for our artists at

[www.harmoniamundi.com](http://www.harmoniamundi.com)

There you can also hear numerous excerpts from recordings,  
and explore the rest of our catalogue presented by various search criteria, with links to purchase  
and download titles.

Up-to-date news of the label and the artists is available on our social networks:

[facebook.com/harmoniamundiinternational](https://facebook.com/harmoniamundiinternational)

[twitter.com/hm\\_inter](https://twitter.com/hm_inter)

Making-of videos and clips from our recordings may be viewed  
on the harmonia mundi channels on YouTube and Dailymotion.

[youtube.com/harmoniamundivideo](https://youtube.com/harmoniamundivideo)

[dailymotion.com/harmonia\\_mundi](https://dailymotion.com/harmonia_mundi)

We invite you to subscribe to our newsletter at the following address:

[www.harmoniamundi.com/newsletter](http://www.harmoniamundi.com/newsletter)



harmonia mundi musique s.a.s.

Mas de Vert, F-13200 Arles © 2016

Enregistrement 21-23 mars 2015 et 4-8 février 2016, Teldex Studio, Berlin

Il Giardino Armonico

Management : Przemek Loho & Grazia Bilotta

Direction artistique : Martin Sauer

Prise de son : Tobias Lehmann, Wolfgang Schiefermair

Montage : Julian Schwenkner, Sebastian Nattkemper

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Photo Isabelle Faust : Thomas Dorn

Maquette Atelier harmonia mundi

**harmoniamundi.com**

HMC 902230.31