

CHANDOS

VOL. 2

Mozart

VIOLIN CONCERTOS

KV 207, KV 211
& KV 219 'TURKISH'

FRANCESCA
DEGO

ROYAL SCOTTISH
NATIONAL ORCHESTRA
SIR ROGER
NORRINGTON





Miniature portrait, on ivory, by an unknown artist / AKG Images, London

Wolfgang Amadeus Mozart, 1777

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Violin Concertos, Volume 2

Concerto [No. 1], KV 207 (1773) **20:39**
in B flat major • in B-Dur • en si bémol majeur
for Violin and Orchestra
Cadenzas by Franco Gulli

- | | | |
|---|------------------|------|
| 1 | Allegro moderato | 7:43 |
| 2 | Adagio | 7:16 |
| 3 | Presto | 5:40 |

Concerto [No. 2], KV 211 (1775) **18:42**
in D major • in D-Dur • en ré majeur
for Violin and Orchestra
Cadenzas by Franco Gulli

- | | | |
|---|------------------|------|
| 4 | Allegro moderato | 8:23 |
| 5 | Andante | 6:12 |
| 6 | Rondeau. Allegro | 4:05 |

Concerto [No. 5], KV 219 ‘Turkish’ (1775) **28:34**

in A major • in A-Dur • en la majeur

for Violin and Orchestra

Cadenzas by Franco Gulli

7 Allegro aperto – Adagio – Allegro aperto 10:05

8 Adagio 8:27

9 Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegro – Tempo di Menuetto 10:03

TT 67:55

Francesca Dego violin

Royal Scottish National Orchestra

Sharon Roffman leader

Sir Roger Norrington



James Chapple

Francesca Dego and Sir Roger Norrington, in Sir Roger's garden, June 2021

Mozart: Violin Concertos, Volume 2

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 231 years since his death, is inestimably large. His *œuvre* shows extraordinary achievements in every vocal and instrumental genre current in his time, from his sublime masses to his lewd catches and clever canons. Three decades before his birth, the ‘new simplicity’, or *galant*, revolution had commenced: counterpoint became less significant, melody became simpler, and symmetry began to rule at all levels, from motives and phrases to entire movements. In his works, Mozart incorporated these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing to them a sense of balance and wholeness and embodying in them all the virtues of classical architecture, art, and rhetoric.

The Violin Concertos

As well as the five full violin concertos and the *Sinfonia concertante*, KV 364, Mozart wrote many single pieces and movements within orchestral serenades which feature the

violin as solo instrument. With the exception of the Rondo, KV 373 (Vienna, 1781) they are all products of his early years, which were spent in his home town of Salzburg and as a touring artist. He wrote the last four violin concertos between June and December 1775, before his twentieth birthday. As a child Mozart had toured Europe and astounded noble audiences with his skill as a pianist, so it is easy to forget that he was also an excellent violinist. During these early years he performed frequently as a violin soloist, not only in Salzburg, where he was appointed *Konzertmeister* in 1772, but also on tours in other European centres. The famous treatise, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, of his father, Leopold, was widely read, and remains the most significant source of information about eighteenth-century violin performance practice. After his move to Vienna, in 1781, Mozart devoted himself more to the piano.

Apart from Mozart himself, two violinists are known to have performed the concertos: Antonio Brunetti, a Neapolitan who in 1777 succeeded Mozart as *Konzertmeister* in Salzburg, and Johann Anton Kolb, also in

Salzburg. A little eighteenth-century gossip is probably worth repeating here: Brunetti praised Mozart's violin playing highly to Leopold, but Mozart referred to Brunetti as 'a coarse fellow' and as 'that coarse and dirty Brunetti... who is a disgrace to his master, himself, and the whole orchestra'. Mozart must have thought his violin playing to be better than his manners, though, because he subsequently wrote four works for Brunetti.

While the piano concertos of Mozart quickly achieved canonical status, his five violin concertos were rarely performed in the seventy years following his death. The earliest reports of performances in England and Germany date from 1866, and these seem to have been somewhat isolated events. Late nineteenth-century editions by the great violinist Joseph Joachim and others, which included new cadenzas and *Eingänge* (short improvisatory cadenza-like passages which connect different sections), would certainly have stimulated interest in the works. Like the piano concertos, the violin concertos are prized today for their diversity within the limits of the genre, and above all as a touchstone for pure musicianship. They demand of the performer clarity, absolute precision, and advanced taste and understanding.

Like almost all his other concertos and those of his contemporaries, these works of Mozart are in the standard three-movement form inherited from Italian baroque composers such as Vivaldi. Also Vivaldian is the inspiration – though not the final realisation – of the form of the first movements. These combine elements of ritornello and sonata forms. The former term refers simply to the alternation of passages for the full ensemble (*ritornelli*) with passages for the soloist accompanied by a lighter orchestration (*solì*). In concerto first movement form, the three standard sections of sonata form – exposition, development, and recapitulation – are mapped over a structure which may contain either four *ritornelli* and three *solì*, or three *ritornelli* and two *solì*. Usually, the *ritornelli* remain grounded in a single key while the *solì* modulate. The first ritornello is always the longest, and establishes both (or all) the main themes, in the tonic key. The first solo then modulates to the dominant. These two sections form the exposition; they are also often known as the orchestral and the solo exposition. The brief second ritornello confirms the dominant. The development commences at the second solo, and the recapitulation can either come within that

solo (in the three-ritornello form) or at the third solo (in the four-ritornello form). Though they are fewer in number, the time that the solo sections occupy by far outweighs that of the *ritornelli*. At the very end of the final solo, a *fermata*, or pause sign, marks the point at which the soloist is to insert a cadenza, after which the movement comes to a swift end. For his piano concertos Mozart wrote many cadenzas, but for the violin concertos soloists must produce their own, or use one of the many that later violinists have written. The slow movements of these concertos are also in sonata form, and even more dominated by the soloist, while the finales can be quite varied.

All three works on this disc are scored for two oboes, two horns, and strings in four parts. At the time, the Salzburg *Kapelle* numbered up to twenty-six players: fewer than did orchestras of big centres such as Munich, Dresden, or Stuttgart, but typical for a smaller princely court orchestra. Violinists made up about half the orchestra, which we see reflected in the violin-heavy textures of these early works. The horns are mainly required to add weight and contrast to the orchestral *ritornelli*, but the oboes have considerable independence from the strings.

Violin Concerto [No. 1] in B flat major, KV 207

The stature which Mozart enjoys has encouraged scholars to devote great energy, time, and attention to meticulous studies of all documentation pertaining to him: especially his many letters, his own catalogue of his works, his musical hand writing, and the paper on which he prepared his autographs. These studies have allowed us to revise the probable date of his first violin concerto, from 1775 to April 1773; that is, about two years before the other four violin concertos. Two years is a long time in the life of a teenager. Is this age difference discernible in a comparison of the concertos? Possibly, but probably not in terms of observable maturation. The first concerto adopts the sonata-ritornello form described above, but in a way which is closer to that of Vivaldi and of such Italian-inspired influences on Mozart as Josef Mysliveček and Carl Friedrich Abel, the latter his childhood mentor in London.

The first movement exemplifies this early sonata form. The broad harmonic progression is there, but the thematic treatment is not as found in the later, more standardised form. Instead of two clearly defined subjects which would reappear in the development and recapitulation, there are four themes in

the first ritornello, only the first of which is ever played by the soloist in the solo sections. The soloist is otherwise occupied with new themes, such as the one which is played soon after the beginning of the first solo, or even more with scalar and arpeggiated passage work, often in triplets, which are a frequent feature of the *galant* style. The second solo starts with a little surprise, a new theme not in the dominant, F major, but commencing in F minor before dissolving into a long sequential passage which just might be a rare sign of immaturity: is there perhaps one too many repetitions of that triplet passage?

The slow movement, filled with poignant, singing melodies, is an early example of Mozart's operatic instrumental style. It is also in sonata form, the structural themes being presented almost entirely by the orchestra, around which the soloist weaves a loose network of melodies. In the development section, commencing at the second solo, the soloist presents two new themes. Less than halfway through this solo, the recapitulation appears, softly and unobtrusively, in the orchestra.

Uniquely in Mozart's violin concertos, the finale, too, is in sonata form. This is a brilliant and cheerful movement, marked *Presto* – the fastest tempo available. Frequent

loud interruptions in the solo sections are immediately placated by sweet responses from the two oboes. The first subject group is a collection of four different motives, of which the first makes an arresting opening, but is never heard again. A cadence in F major and a brief break in the music clearly demarcate these motives from the second subject, which reverts to B flat major. The soloist enters with just two notes from the opening idea before veering off into a brilliant arpeggiated triplet fanfare, which at the second solo forms the material for the development section; this is reminiscent of the first movement.

Violin Concerto [No. 2] in D major, KV 211

D major is the favoured key for a military march. The second concerto commences like one, but before the end of the first bar Mozart provides contrast with a gentle, playful triplet motive to complete the first subject. A tiny break separates this from the longer second subject, and the opening ritornello concludes with a transition which brings more contrast: another march-like idea with dotted rhythms, and a soft, halting passage which as a response seems to convey some insecurity. The first solo presents both subjects, placing the second in the dominant, A major, as expected, but

there is an unrelated passage in between, showing various violinistic skills: fast triplets and scales, and impressive string-crossing flourishes. The development commences with a new theme, and makes only the vaguest reference to any preceding themes, but the recapitulation is close to a repeat of the solo exposition, the second subject now appearing in the tonic, as convention would dictate.

The second movement is also in sonata-ritornello form, but here the *ritornelli* are reduced to the absolute minimum, and the soloist prevails with long, lyrical lines. The brief development section commences at the second solo, working with the first subject, and ends with a fermata indicating an *Eingang* – a brief cadenza-like passage – which acts as a transition to the recapitulation; this occupies the rest of the second solo.

A French composer would have called the final *Allegro* a *Menuet en Rondeau*: that is, having the style of a minuet, it takes on the form of a rondo. Mozart acknowledges the genre by using the French term *Rondeau*. This rondo is a quite simple one, which rolls happily along to its conclusion without being interrupted by any sections of contrasting metre. Using ‘A’ to denote the refrain and all other letters to denote contrasting episodes,

which are always played by the solo violin, the movement can be mapped as ABACADAA. The ‘D’ section is quite interesting, in that it commences with a new theme, in D minor, and then acts as a reverse summary of the previous episodes by quoting ‘C’ and ‘B’, in that order.

Violin Concerto [No. 5] in A major, KV 219

After the relative conformity of the previous four concertos, the fifth concerto presents some surprises. The first is the rare tempo marking at the top of the opening movement, *Allegro aperto*. Mozart used this in three other early works: the Piano Concerto, KV 238, and two arias. It is not clear what Mozart meant by an ‘open’ *Allegro*, but *aperto* could also mean ‘clear’ or ‘frank.’ Like this one, two of the other instances involve very simple thematic statements, with no harmonic movement at all for the first few bars, so the implication is probably to use an uncomplicated approach and avoid any excesses, for instance in the tempo. The next surprise is the *Adagio* introduction to the first solo. This launches a theme based on a rising triad in A major, and when the *Allegro* returns, it does so with a slightly ornamented version of this same theme, accompanied by

the opening ritornello theme in the orchestral violins. Apart from the *Adagio*, the movement is a conventional three-ritornello sonata form.

The slow movement, also in sonata form, is the longest and weightiest of any in Mozart's violin concertos, and perhaps the most memorable. The spell cast by its sinuous first and second themes is broken by a dramatic third theme, played *forte*, interpolating rhetorical pauses which leave the listener wondering, where will it go next? In fact, it goes to a soft, hesitant transitional passage which recurs frequently, to demarcate the various sections and to close the movement.

Mozart undertook many travels but these did not extend to Turkey, and it is unlikely that he ever heard actual Turkish music. That did not prevent him, nor many of his contemporaries, from travelling there in their imagination. This *Rondeau* finale commences like a typical French minuet, initially observing strictly the four-bar phrases characteristic of that dance. After three appearances of the refrain and two episodes, we are confronted with a further surprise: the long, radically contrasting 'Turkish' episode, in A minor, which has its own quite detailed internal structure, and could be extracted and played as a piece on its own, only with an adjustment to the final cadence. Its genesis lies

arguably in the composer's internalisation and creative reworking of Hungarian gypsy music, with which Mozart would have been familiar through the cultural exchanges within the Austro-Hungarian empire.

© 2022 Michael O'Loughlin

Performance notes

I relished the opportunity to record these delicious concertos with a brilliant young virtuoso willing to take on board modern scholarship about Mozart style, with an excellent, alert, orchestra equally open and ready for discovery.

To do justice to Mozart (or any other composer) I like to consider six 'S's' that place him in his historical perspective: Sources, Size, Seating, Speed, Sound, and Style.

Sources: We do not need to look further than to Mozart's father, Leopold, who published a highly influential violin treatise in 1756, the year of his son's birth. Reading it, we can follow exactly how he taught the young genius – who later would play these concertos.

Size: The Salzburg court orchestra usually had six first and six second violins; so do we. I find it immensely satisfying that members of a powerful modern symphony orchestra can

nowadays play with all the lightness and finesse of the best specialist chamber orchestras. Things have really developed in the last fifty years!

Seating: We use the standard arrangement of the time, with the two violin groups opposite each other, and the double-basses central.

Speed: *Allegro*, happy but not too fast. *Andante*, by no means slow; considered by the Mozarts to be 'much the same as *Allegretto*'. *Adagio*, an 'easy' *Andante* rather than a really slow movement.

Concerto No. 5 raises particular questions in this respect. Perhaps because it is the best known and most played of the five, all three movements have come to be performed at very unhistorical and unlikely speeds:

1. The unusual marking *Allegro aperto* for the first movement is often taken to mean fast. But *aperto* meant, in Mozart's day, a steady, rather grand, 'opened up' speed, which you will hear in this recording.

2. In the second movement the *Adagio* looks like a slow marking but, crucially, the 4/4 'C' has a stroke through it. That makes it *Alla breve*, and therefore twice as fast. The *Adagio* refers to the minim, not the crotchet. Mozart never wrote really slow movements; his *Adagios* are often marked *Alla breve*.

3. Modern players assume that a last movement will be fast (although the finale of the Fourth Concerto is marked *Andante grazioso*). The finale of the Fifth has the marking *Tempo di Menuetto*, and this could mean quite a steady tempo. The fast 'Turkish' central section is all the more effective for being a stark contrast.

Take your time to relish these speeds, even though they may be new to you.

Sound: In 1775, vibrato was a decoration occasionally used by soloists, not at all by good orchestras. Leopold wrote that if one used it all the time it would sound 'as if one had a fever'.

Style: His bowing instructions are very helpful in bringing poise and elegance to this relatively straightforward music.

Leopold encourages us to find the strong and weak beats in each bar, and to 'vary the music as much as humanly possible'.

So we must not just play the notes, but follow the harmonic rhythm, as well as the rise and fall of the melody. For some reason this is always called 'Phrasing' (Phrasieren, Fraseggio, Phraser). It really means Gesture, something that is absolutely key to this kind of music.

Mozart's appoggiaturas, whether long or short, are played on the beat.

Mozart is also mostly clear about where he wants *staccato*, marking it indifferently as a stroke or a dot. Do not be persuaded by the faulty *Neue Mozart Ausgabe*. All the dots should actually appear as strokes (except those under a slur, indicating the very smooth *portato*).

Almost all our trills start on a clear upper appoggiatura, and should not be very fast or 'showy'. They are, as it were, simple by-products of that first note.

Where there is no indication of *staccato* or *portato* I always opt for smooth, on-the-string playing, avoiding the quite unhistorical short, lumpy accompaniments heard in almost all modern performances.

To sum up: I hope these performances sound young, fresh, and spontaneous. The care taken to use a historically appropriate style is not meant to make the music sound 'scholarly' or 'correct', but brilliant, touching, and exciting.

© 2022 Sir Roger Norrington

Born in Lecco, Italy, to Italian and American parents, **Francesca DeGo** is celebrated for her sonorous tone, compelling interpretations, and flawless technique. She regularly appears with such major orchestras worldwide as

the Philharmonia Orchestra, Hallé, City of Birmingham Symphony Orchestra, BBC Symphony Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln, Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, NHK Symphony Orchestra, Orchestra dell'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, in Rome, Orchestra Teatro Regio Torino, Orchestra Filarmonica della Fenice, in Venice, Orchestra Sinfonica di Milano Giuseppe Verdi, Orquestra de la Comunitat Valenciana, National Symphony Orchestra, in Washington DC, Indianapolis Symphony Orchestra, Auckland Philharmonia Orchestra, Orchestre des Champs-Élysées, in Paris, and Orchestre philharmonique de Monte-Carlo. Her international career to date has allowed her to work alongside esteemed conductors such as Sir Roger Norrington, Fabio Luisi, Daniele Rustioni, Dalia Stasevska, Philippe Herreweghe, Krzysztof Urbański, and Xian Zhang. An outstanding collaborative artist, she thrives in chamber settings, having performed with Salvatore Accardo, Mahan Esfahani, Narek Hakhnazaryan, Jan Lisiecki, Mischa Maisky, Antonio Meneses, Shlomo Mintz, Daniel Müller-Schott, Francesco Piemontesi, Roman Simović, and Kathryn Stott, as well as her

regular recital partner, the pianist Francesca Leonardi.

Having made her concerto début, in California, at the age of seven, performing Bach, Francesca Dego first rose to prominence as the first Italian female prize-winner for nearly fifty years at the renowned Premio Paganini, in Genoa, where she received the Enrico Costa award for having been the youngest finalist. Paganini and his *œuvre* have been a steady companion in her life since, and in 2019 she was invited to perform his First Violin Concerto on 'Il Cannone' at a special concert in Genoa, celebrating his anniversary. She has recorded the complete solo Caprices, and, together with the City of Birmingham Symphony Orchestra, Paganini's First Concerto coupled with the Violin Concerto by Wolf-Ferrari. She is a frequent contributor to specialist music magazines, penning a monthly column for *Suonare News* among others, and has written articles and opinion pieces in the British and international musical press. Francesca Dego has also published a book, issued by Arnoldo Mondadori Editori – *Tra le Note. Classica: 24 chiavi di lettura* – in which she explores how classical music can be listened to and better understood today. She plays a precious violin made by Francesco Ruggeri, in Cremona, in 1697.

The **Royal Scottish National Orchestra** was formed in 1891 as the Scottish Orchestra, became the Scottish National Orchestra in 1950, and was awarded Royal Patronage in 1977. Its artistic team is led by the Danish conductor Thomas Søndergård, who was appointed Music Director in October 2018, having previously held the position of Principal Guest Conductor. He was succeeded in that position by the Hong Kong-born conductor Elim Chan. The Orchestra performs across Scotland, giving concerts in Glasgow, Edinburgh, Dundee, Aberdeen, Perth, and Inverness, appears regularly at the Edinburgh International Festival and BBC Proms, and has undertaken recent tours to the USA, China, and European continent.

It is joined for choral performances by the RSNO Chorus, directed by Stephen Doughty, which evolved from a choir formed in 1843 to sing the first full performance of Handel's *Messiah* in Scotland. Today, the RSNO Chorus is one of the most distinguished large symphonic choruses in Britain, having performed nearly every work in the standard choral repertoire along with contemporary works by renowned composers such as John Adams, Howard Shore, and Sir James MacMillan. Formed in 1978 by Jean Kidd, the acclaimed RSNO Youth

Chorus, under its director, Patrick Barrett, also performs regularly alongside the Orchestra. Boasting a roster of more than 400 members aged seven to eighteen, it has built up a considerable reputation, singing under some of the world's most distinguished conductors and appearing on radio and television.

The Royal Scottish National Orchestra has earned a worldwide reputation for the quality of its recordings, having received the 2020 *Gramophone* Award for its recording of Chopin's piano concertos with Benjamin Grosvenor under Elim Chan, the Diapason d'Or de l'année for Symphonic Music twice, for its recordings of works by Roussel (Denève) in 2007 and Debussy (Denève) in 2012, as well as eight GRAMMY Award nominations. More than 200 releases are available, the Orchestra's discography including recordings of the complete symphonies of Sibelius (Gibson), Prokofiev (Järvi), Glazunov (Serebrier), Nielsen and Martinů (Thomson), and Roussel (Denève), and the major orchestral works of Debussy (Denève). Thomas Søndergård's début recording with the Orchestra, of Strauss's *Ein Heldenleben*, was released in 2019. The Orchestra's pioneering learning and engagement programme, Music for Life, aims to engage the people of Scotland

with music across key stages of life: Early Years, Nurseries and Schools, Teenagers and Students, Families, Accessing Lives, Working Lives, and Retired and Later Life. The team is committed to placing the Orchestra at the centre of Scottish communities via workshops and annual residencies across the length and breadth of the country. www.rsno.org.uk

For fifty years **Sir Roger Norrington** has been at the forefront of the movement for historically informed musical performance, having sought to put modern musicians in touch with the style of the music they play. He played the violin and sang from an early age, began to conduct at Cambridge, and studied at the Royal College of Music, in London, under Sir Adrian Boult. His Heinrich Schütz Choir made many recordings, and with his London Classical Players he achieved worldwide fame with his dramatic CDs of Beethoven's nine symphonies, as well as many other works, from Purcell to Bruckner. As early as 1966 he was made Music Director of Kent Opera, for which he conducted many hundreds of performances, and he went on to work at The Royal Opera, Covent Garden and at English National Opera, Teatro alla Scala, Milan, Teatro La Fenice, Venice, and Wiener Staatsoper. He is a frequent guest

with many of the world's major orchestras, including the Berliner Philharmoniker, Wiener Philharmoniker, Gewandhausorchester Leipzig, Philadelphia Orchestra, and London Philharmonic Orchestra. He served

memorable tenures as Chief Conductor of the Radio-Sinfonieorchester Stuttgart des SWR for thirteen years, Camerata Salzburg for ten years, and Zürcher Kammerorchester for five years. He has also held the posts of Chief

Conductor of the Bournemouth Sinfonietta and Music Director of the Orchestra of St Luke's, in New York. Currently Conductor Emeritus of the orchestras in Stuttgart,

Salzburg, and Zürich, as well as of the Orchestra of the Age of Enlightenment, Sir Roger Norrington has made more than 150 recordings.



The performers, at the completion of the recording sessions, September 2021

Mozart: Violinkonzerte, Teil 2

Einführung

Der Beitrag von Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) zur Beglückung der Menschheit, sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 231 Jahren seit seinem Tod, ist unermesslich. Sein Schaffen zeugt von außerordentlichen Leistungen in allen seinerzeit üblichen Gattungen der Gesangs- und Instrumentalmusik, von seinen erhabenen Messen bis hin zu seinen unzünftigen Liedern und gewandten Kanons. Drei Jahrzehnte vor seiner Geburt hatte die neue Schlichkeit der "galanten" Revolution eingesetzt: Der Kontrapunkt verlor an Bedeutung, Melodien wurden einfacher und Symmetrie begann auf allen Ebenen vorzuherrschen, von Motiven und Phrasen bis hin zu ganzen Sätzen. In seiner Musik verbindet Mozart diese Tendenzen zu einer subtilen und befriedigenden Architektur mit einem Gefühl der Ausgewogenheit und Geschlossenheit, das alle Werte klassischer Architektur, bildender Kunst und Rhetorik verkörpert.

Die Violinkonzerte

Neben den fünf vollständigen Violinkonzerten

und der *Sinfonia concertante* KV 364 schrieb Mozart viele Einzelstücke sowie Sätze in Orchesterserenaden, in denen die Violine als Soloinstrument herausgestellt wird. Mit Ausnahme des Rondos KV 373 (Wien, 1781) entstammen sie alle seinen Jugendjahren, die er in seiner Heimatstadt Salzburg und als reisender Künstler verbrachte. Er schrieb die letzten vier Violinkonzerte zwischen Juni und Dezember 1775, also noch vor seinem zwanzigsten Geburtstag. Als Kind hatte Mozart ganz Europa bereist und adliges Publikum mit seinem Können als Pianist verblüfft, darum vergisst man leicht, dass er auch ein hervorragender Geiger war. Während dieser Jugendjahre trat er häufig als Violinsolist auf, nicht nur in Salzburg, wo er 1772 zum Konzertmeister ernannt wurde, sondern auch in anderen Zentren Europas. Die berühmte Abhandlung *Versuch einer gründlichen Violinschule* seines Vaters Leopold wurde weithin studiert und ist bis heute die bedeutendste Informationsquelle für die Aufführungspraxis der Violine im achtzehnten Jahrhundert. Nach seinem

Umzug nach Wien in Jahre 1781 widmete sich Mozart zunehmend dem Klavier.

Neben Mozart selbst haben bekannterweise zwei Geiger die Konzerte aufgeführt: Antonio Brunetti aus Neapel, der 1777 in Salzburg die Nachfolge Mozarts als Konzertmeister antrat, und Johann Anton Kolb, der ebenfalls in Salzburg tätig war. Ein wenig Klatsch aus dem achtzehnten Jahrhundert kann man hier wohl berichten: Brunetti lobte Mozarts Geigenspiel gegenüber Leopold aufs Höchste, aber Mozart meinte, Brunetti sei "ein grober kerl" [Schiedermaier: *Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk*, S. 24606] und schrieb: "*Te Deum laudamus*, daß endlich der grobe und schmutzige Brunetti weg ist, der seinen Herrn, sich selbst und der ganzen Musik Schande macht." [Nohl: *Mozarts Briefe. Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk*, S. 23676] Mozart muss sein Geigenspiel für besser als seine Manieren gehalten haben, denn er schrieb später vier Werke für Brunetti.

Während Mozarts Klavierkonzerte bald weithin Anerkennung fanden, wurden seine fünf Violinkonzerte in den siebzig Jahren nach seinem Tod nur selten aufgeführt. Die frühesten Berichte über Aufführungen in England und Deutschland stammen

aus dem Jahr 1866, und es scheint sich um eher vereinzelte Ereignisse gehandelt zu haben. Ausgaben des großen Geigers Joseph Joachim und Anderer aus dem späten neunzehnten Jahrhundert, die neue Kadenzen und *Eingänge* (kurze improvisierte kadenzierende Passagen am Übergang zwischen verschiedenen Abschnitten) enthielten, würden sicherlich das Interesse an den Werken verstärkt haben. Wie die Klavierkonzerte werden die Violinkonzerte heute wegen ihrer Vielfalt in den Grenzen der Gattung geschätzt, und vor allem als Prüfstein reinen musikalischen Könnens. Sie erfordern vom Ausführenden Klarheit, absolute Präzision, hoch entwickelten Geschmack und viel Verständnis.

Wie fast alle seiner anderen Konzerte und die seiner Zeitgenossen stehen diese Werke Mozarts in der üblichen dreisätzigen Form, die von italienischen Barockkomponisten wie Vivaldi übernommen war. Ebenso im Sinne Vivaldis ist die Inspiration – wenn auch nicht die endgültige Ausarbeitung – der Kopfsätze, die Elemente der Ritornell- und der Sonatenhauptsatzform miteinander verknüpfen. Der erste Begriff bezieht sich schlicht auf den Wechsel von Passagen für das volle Ensemble (*ritornelli*) und Passagen für den Solisten, der von einer

verkleinerten Orchestergruppe begleitet wird (*solli*). In der Konzertform des Kopfsatzes werden die drei Standardabschnitte der Sonatenhauptsatzform – Exposition, Durchführung und Reprise – einer Struktur auferlegt, die entweder vier Ritornelle und drei Soli oder drei Ritornelle und zwei Soli enthalten kann. Üblicherweise verharren die Ritornelle in einer bestimmten Tonart, während die Soli modulieren. Das erste Ritornell ist stets das längste und legt beide (bzw. alle) Hauptthemen in der Tonika vor. Das erste Solo moduliert sodann in die Dominante. Diese beiden Abschnitte bilden die Exposition; sie werden häufig auch als Orchester- und Soloexposition bezeichnet. Das kurze zweite Ritornell bestätigt die Dominante. Die Durchführung beginnt mit dem zweiten Solo und die Reprise kann entweder innerhalb dieses (in der Variante mit drei Ritornellen) oder des dritten Solos (in der Variante mit vier Ritornellen) erklingen. Obwohl die Anzahl der Solo-Abschnitte geringer ist, beanspruchen sie weitaus mehr Zeit als die Ritornelle. Ganz am Ende des letzten Solos markiert eine Fermate – ein Ruhezeichen – die Stelle, an der der Solist eine Kadenz einfügen soll, woraufhin der Satz rasch zum Ende kommt. Für seine Klavierkonzerte schrieb Mozart

viele Kadenzen, aber für die Violinkonzerte müssen Solisten ihre eigenen verwenden oder auf eine der zahlreichen Kadenzen zurückgreifen, die spätere Geiger geschrieben haben. Die langsamen Sätze dieser Konzerte stehen ebenfalls in der Sonatenhauptsatzform und werden noch stärker vom Solisten dominiert, während die Finalsätze recht unterschiedlich ausfallen können.

Alle drei vorliegenden Werke sind für zwei Oboen, zwei Hörner und vierstimmige Streicher gesetzt. Seinerzeit bestand die Salzburger Kapelle aus bis zu sechszwanzig Ausführenden: eine geringere Zahl als in den Orchestern bedeutender Zentren wie München, Dresden oder Stuttgart, aber typisch für die Hoforchester kleinerer Fürstentümer. Violinisten machten etwa die Hälfte des Orchesters aus, was sich in den von Violinen bestimmten Texturen dieser frühen Werke niederschlägt. Die Hörner werden hier im Wesentlichen dazu benutzt, um den Orchesterritornellen Gewicht und Kontrast zu verleihen, aber die Oboen sind recht unabhängig von den Streichern.

Violinkonzert [Nr. 1] in B-Dur KV 207

Das Renommee, das Mozart genießt, hat Wissenschaftler ermutigt, erhebliche Energie,

Zeit und Aufmerksamkeit auf akribische Studien aller einschlägigen Dokumente zu verwenden, insbesondere seine vielen Briefe, sein eigener Werkskatalog, seine musikalische Handschrift und das Papier, auf dem er seine handschriftlichen Entwürfe niederlegte. Diese Studien haben es uns ermöglicht, das wahrscheinliche Entstehungsdatum seines ersten Violinkonzerts von 1775 auf April 1773 zu verlegen, d.h. etwa zwei Jahre vor den anderen vier Violinkonzerten. Zwei Jahre sind eine lange Zeit im Leben eines Jugendlichen. Ist dieser Altersunterschied in einem Vergleich der Konzerte erkennbar? Möglicherweise, aber wahrscheinlich nicht im Bezug auf wahrnehmbares Reifen. Das erste Konzert übernimmt die oben beschriebene Sonaten-Ritornell-Form, aber auf eine Art, die sich enger an Vivaldi und italienisch inspirierte Einflüsse auf Mozart wie Josef Mysliveček und Carl Friedrich Abel hält, letzterer der Mentor seiner Zeit als Kind in London.

Der Kopfsatz veranschaulicht diese frühe Sonatenhauptsatzform. Die breit angelegte harmonische Fortschreitung ist vorhanden, aber die Themendarlegung ist anders als die in der späteren, eher standardisierten Form. Statt zwei klar umrissenen Motiven, die in der Durchführung und der Reprise

wiedererscheinen würden, gibt es hier vier Themen im ersten Ritornell, von denen nur das erste jemals vom Solisten in den Soloabschnitten gespielt wird. Der Solist ist ansonsten mit neuen Themen beschäftigt, wie dem, das kurz nach Beginn des ersten Solos dargelegt wird, und noch mehr mit Tonleitern und arpeggierten Läufen, oft in Triolen gesetzt, die häufig im galanten Stil vorkommen. Das zweite Solo beginnt mit einer kleinen Überraschung, einem neuen Thema, das nicht in der Dominanten, F-Dur, sondern in f-Moll einsetzt, ehe es sich in eine lange sequenzierende Passage auflöst, die ein seltenes Anzeichen von Unreife sein könnte: Kommt vielleicht eine Wiederholung jener Triolenpassage zu viel vor?

Der langsame Satz, erfüllt von ergreifenden, sanglichen Melodien, ist ein frühes Beispiel für Mozarts opernhaften Instrumentalstil. Er steht ebenfalls in Sonatenhauptsatzform, wobei die tragenden Themen fast ausschließlich vom Orchester vorgestellt werden, um die der Solist ein loses Netz von Melodien flicht. In der Durchführung, die mit dem zweiten Solo einsetzt, stellt der Solist zwei neue Themen vor. Kaum halbwegs durch dieses Solo hindurch setzt leise und unauffällig im Orchester die Reprise ein.

Einmalig in Mozarts Violinkonzerten ist, dass auch das Finale in Sonatenhauptsatzform steht. Es handelt sich um einen brillanten und heiteren Satz mit der Anweisung *Presto* – dem schnellsten verfügbaren Tempo. Häufige laute Unterbrechungen in den Soloabschnitten werden sofort von lieblichen Erwidern der beiden Oboen besänftigt. Die erste Themengruppe ist eine Ansammlung von vier verschiedenen Motiven, deren erstes eine eindrucksvolle Eröffnung bietet, aber danach nie wieder zu hören ist. Eine Kadenz in F-Dur und eine kurze Unterbrechung in der Musik grenzen diese Motive klar vom Seitenthema ab, das nach B-Dur zurückkehrt. Der Solist setzt mit ganzen zwei Noten aus dem einleitenden Motiv ein, ehe er in eine brillante arpeggierte Fanfare in Triolen abweicht, die im zweiten Solo das Material für die Durchführung liefert, die an den Kopfsatz erinnert.

Violinkonzert [Nr. 2] in D-Dur KV 211

D-Dur ist die bevorzugte Tonart für Militärmärsche. Das zweite Konzert beginnt wie ein solcher, aber noch vor dem Ende des ersten Takts bietet Mozart einen Kontrast mittels eines sanften, spielerischen Triolenmotivs, mit dem er das Hauptthema vervollständigt. Ein winziger Abbruch

trennt dies vom längeren Seitenthema, und das einleitende Ritornell schließt mit einem Übergang, der weiteren Kontrast bringt, nämlich einem weiteren Motiv ähnlich einem Marsch mit punktierten Rhythmen und einer leisen, stockenden Passage, die als Erwidern etwas Unsicherheit zu vermitteln scheint. Das erste Solo stellt beide Themen vor, wobei das zweite wie erwartet in der Dominante A-Dur steht, doch zwischen beiden kommt eine nicht-verwandte Passage, die verschiedene violinistische Fertigkeiten zur Schau stellt: schnelle Triolen und Tonleitern sowie eindrucksvolle Fanfaren über mehrere Saiten. Die Durchführung beginnt mit einem neuen Thema und nimmt nur äußerst vagen Bezug auf vorhergehende Themen, doch die Reprise ist fast eine Wiederholung der Soloexposition, wobei das Seitenthema nun in der Tonika erscheint, wie es den üblichen Gepflogenheiten entsprechen würde.

Der zweite Satz steht ebenfalls in der Sonaten-Ritornell-Form, aber hier sind die *ritornelli* auf das absolute Minimum reduziert, und der Solist dominiert mit langen, lyrischen Melodielinien. Die kurze Durchführung setzt am zweiten Solo ein, beschäftigt sich mit dem Hauptthema und endet mit einer Fermate, die auf einen *Eingang* hindeutet – eine kurze Passage wie

eine Kadenz –, die als Übergang zur Reprise dient; sie nimmt den Rest des zweiten Solos in Anspruch.

Ein französischer Komponist hätte das abschließende *Allegro* als *Menuet en Rondeau* bezeichnet, d.h. ein Rondo im Stil eines Menuetts. Mozart nimmt das Genre zur Kenntnis, indem er den französischen Begriff *Rondeau* benutzt. Es handelt sich um ein recht schlichtes Rondo, das ganz heiter auf sein Ende zurollt, ohne durch irgendwelche Abschnitte in abweichenden Metren gestört zu werden. Wenn man den Refrain als “A” bezeichnet und alle anderen Buchstaben kontrastierende Episoden benennen, die immer von der Solovioline gespielt werden, lässt sich der Satz als A – B – A – C – A – D – A – A darstellen. Der Abschnitt “D” ist recht interessant, da er mit einem neuen Thema in d-Moll einsetzt und dann als umgekehrte Zusammenfassung der vorhergehenden Episoden dient, indem er “C” und “B” in dieser Reihenfolge zitiert.

Violinkonzert [Nr. 5] in A-Dur KV 219

Nach der relativen Gleichförmigkeit der vorhergehenden vier Konzerte bietet das fünfte einige Überraschungen. Die erste ist die seltene Tempoangabe über dem Kopfsatz, *Allegro aperto*. Mozart benutzte sie in drei

anderen frühen Werken: im Klavierkonzert KV 238 und zwei Arien. Es ist unklar, was Mozart mit einem “offenen” *Allegro* meinte, aber *aperto* könnte auch “klar” oder “freimütig” bedeuten. Wie dieses weisen zwei der anderen Beispiele sehr schlichte Themenaufstellungen auf, ohne jegliche harmonische Fortschreitung in den ersten Takten, sodass man wohl folgern kann, es sei angebracht, unkompliziert heranzugehen und jegliche Exzesse, beispielsweise im Tempo, zu vermeiden. Die nächste Überraschung ist die mit *Adagio* bezeichnete Introduction zum ersten Solo. Sie stellt ein Thema vor, das auf einem ansteigenden Dreiklang in A-Dur beruht, und wenn das *Allegro* zurückkehrt, kommt es mit einer leicht ornamentierten Version des gleichen Themas, begleitet vom einleitenden Ritornellthema in den Orchesterviolinen. Abgesehen vom *Adagio* steht der Satz in konventioneller Sonatenhauptsatzform mit drei Ritornellen.

Der langsame Satz, ebenfalls in Sonatenhauptsatzform, ist der längste und gewichtigste von allen in Mozarts Violinkonzerten, und womöglich auch der denkwürdigste. Der Zauber, den die ersten beiden geschmeidigen Themen weben, wird von einem dramatischen, *forte* gespielten dritten gebrochen, der rhetorische Pausen

einfügt, die den Hörer fragen lassen, wohin es wohl als nächstes gehen soll. Tatsächlich geht es zu einer leisen, zögerlichen Übergangspassage, die häufig wiederkehrt, um die verschiedenen Abschnitte abzugrenzen und den Satz zu beschließen.

Mozart unternahm mehrere Reisen, doch erstreckten die sich nicht bis in die Türkei, und es ist unwahrscheinlich, dass er jemals echte türkische Musik zu hören bekam. Das hinderte weder ihn selbst noch viele seiner Zeitgenossen, in ihrer Phantasie dorthin zu reisen. Dieses *Rondeau*-Finale beginnt wie ein typisches französisches Menuett und hält sich anfangs streng an die vier Takte langen Phrasen, die für diesen Tanz charakteristisch sind. Nach dreimaligem Darbieten des Refrains und zwei Episoden werden wir mit einer weiteren Überraschung konfrontiert, nämlich der langen, radikal kontrastierenden "türkischen" Episode in a-Moll, die ihre eigene detaillierte interne Struktur hat und durchaus entnommen und als Stück für sich gespielt werden könnte, lediglich mit einer Umstellung der Schlusskadenz. Ihre Entstehung geht wohl auf die Internalisierung und kreative Bearbeitung ungarischer Zigeunermusik durch den Komponisten zurück, mit der Mozart durch den kulturellen

Austausch im österreichisch-ungarischen Kaiserreich vertraut gewesen sein dürfte.

© 2022 Michael O'Loughlin

Übersetzung: Bernd Müller

Zur Einspielung

Ich habe die Gelegenheit genossen, diese herrlichen Konzerte mit einer brillanten jungen Virtuosin aufzunehmen, die bereit war, sich mit den neuesten wissenschaftlichen Erkenntnissen in Bezug auf Mozarts Stil zu beschäftigen, und zwar zusammen mit einem großartigen, alerten Orchester, das ebenso offen und aufnahmebereit für Entdeckungen war.

Um Mozart (oder jedem anderen Komponisten) gerecht zu werden, ziehe ich gern sechs Prinzipien in Betracht, die im Englischen alle mit "S" anfangen und ihn in seinen historischen Zusammenhang stellen: Sources (Quellen), Size (Ensemblegröße), Seating (Sitzordnung), Speed (Tempo), Sound (Klang) und Style (Stil).

Quellen: Wir müssen nicht weiter suchen als nach Mozarts Vater Leopold, der 1756, im Geburtsjahr seines Sohns, eine höchst einflussreiche Abhandlung veröffentlichte. Wenn man sie liest, kann man genau verfolgen, was er dem jungen Genie beibrachte – das

später die vorliegenden Konzerte spielen sollte.

Ensemblegröße: Das Salzburger Hoforchester bestand üblicherweise aus sechs ersten und sechs zweiten Violinen; unseres auch. Ich finde es ausgesprochen befriedigend, dass Mitglieder eines starken modernen Sinfonieorchesters heutzutage mit aller Leichtigkeit und Gewandtheit spielen können, wie sie den besten spezialisierten Kammerorchestern eigen ist. Diese Dinge haben sich in den letzten fünfzig Jahren wahrhaftig fortentwickelt!

Sitzordnung: Wir benutzen die damals übliche Aufstellung, in der die beiden Violingruppen sich gegenüber sitzen, mit den Kontrabässen in der Mitte.

Tempo: *Allegro*, fröhlich, aber nicht zu schnell. *Andante*, keineswegs langsam, von den Mozarts für vergleichbar mit *Allegretto* gehalten. *Adagio*, mehr ein "leichtes" *Andante* als ein wirklich langsamer Satz.

Vor allem das Konzert Nr. 5 wirft diesbezüglich spezifische Fragen auf. Vielleicht weil es von den fünf Werken das bekannteste und am häufigsten gespielte ist, werden alle drei Sätze in ausgesprochen unhistorischen und unwahrscheinlichen Tempi gespielt:

1. Die ungewöhnliche Angabe *Allegro aperto* für den ersten Satz wird häufig als

"schnell" interpretiert. Doch zu Mozarts Zeit bedeutete *aperto* ein ruhiges, majestätisches und offenes Tempo, und so hören Sie es auch in dieser Einspielung.

2. Im zweiten Satz scheint das *Adagio* einen langsamen Satz zu implizieren; ausschlaggebend ist jedoch, dass die Taktvorzeichnung "C" (4 / 4-Takt) mit einem senkrechten Strich versehen ist. Damit wird es zu einem *Alla breve*, also doppelt so schnell. Das *Adagio* ist mithin auf den Schlag einer Halben und nicht auf die Viertelschläge zu beziehen. Mozart hat nie wirklich langsame Sätze geschrieben; seine *Adagios* sind häufig mit der Angabe *Alla breve* versehen.

3. Moderne Spieler nehmen an, dass ein letzter Satz immer schnell ist (obwohl das Finale des Vierten Konzerts als *Andante grazioso* bezeichnet ist). Das Finale des Fünften trägt die Anweisung *Tempo di Menuetto*, und dies könnte ein recht gemäßigtes Tempo bedeuten. Der schnelle, "türkische" Mittelteil ist umso wirkungsvoller, da er einen kräftigen Kontrast darstellt.

Nehmen Sie sich Zeit, diese Tempi zu genießen, auch wenn sie Ihnen ungewohnt erscheinen.

Klang: Um 1775 war Vibrato eine Verzierung, die gelegentlich von Solisten benutzt wurde, aber niemals von guten

Orchestern. Leopold schrieb, bei ständigem Gebrauch klänge es "als wenn sie das immerwährende Fieber hätten". [Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule. Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk*, S. 4903]

Stil: Seine Anweisungen zur Bogenführung sind ausgesprochen hilfreich, um dieser relativ unkomplizierten Musik Gewichtigkeit und Eleganz zu verleihen.

Leopold gibt uns die Anregung dazu: "Ja man muß das Schwache mit dem Starken, ohne Vorschrift, auch meistens selbst abzuwechseln und jedes am rechten Orte anzubringen wissen" [Leopold Mozart: *Versuch einer gründlichen Violinschule. Wolfgang Amadeus Mozart: Leben und Werk*, S. 4944]

Wir müssen also nicht nur die gegebenen Noten spielen, sondern wir sollten auch den harmonischen Rhythmus sowie das Ansteigen und Abfallen der Melodie beachten. Aus irgendeinem Grund wird das immer als "Phrasieren" bezeichnet. In Wirklichkeit ist Gestaltung gemeint, was in dieser Musik unbedingt notwendig ist.

Mozarts Vorhalte werden – ganz gleich, ob sie kurz oder lang sind – immer auf den Schlag gespielt.

Mozart ist auch meist eindeutig darin, wo er *staccato* wünscht, das er willkürlich hier als Strich und dort als Punkt notiert. Lassen Sie sich nicht von der fehlerhaften *Neuen Mozart-Ausgabe* beirren. Alle dort vermerkten Punkte sollten eigentlich als Striche erscheinen (außer denen unter einem Bogen notierten, die auf das sehr geschmeidige *portato* verweisen).

Fast alle unsere Triller beginnen auf einem klaren Vorschlag und sollten nicht besonders schnell oder "prahlerisch" wirken. Es handelt sich gewissermaßen um schlichte Beiprodukte jener ersten Note.

Wo es keine Angabe zu *staccato* oder *portato* gibt, bestehe ich immer auf flüssigem, auf der Saite gehaltenem Spiel, um die ganz unhistorische, kurze und klumpige Begleitung zu vermeiden, die in fast allen modernen Darbietungen zu hören ist.

Zusammenfassend ist zu sagen: ich hoffe, diese Darbietungen klingen jung, frisch und spontan. Die Sorgfalt, die darauf verwendet wurde, einen historisch angemessenen Stil zu verwenden, ist nicht dazu gedacht, die Musik "gelehrt" oder "korrekt", sondern vielmehr strahlend, ergreifend und aufregend klingen zu lassen.

© 2022 Sir Roger Norrington

Übersetzung: Bernd Müller



Davide Centi Fotografia

Francesca Dego

Mozart: Concertos pour violon, volume 2

Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) au bonheur de l'humanité, que ce soit au cours de sa courte vie ou pendant les 231 années qui ont suivi sa mort, est d'une ampleur inestimable. Il y a dans son "œuvre" d'extraordinaires réussites dans tous les genres vocaux et instrumentaux de son temps, depuis ses messes sublimes jusqu'à ses catches lubriques et ses canons astucieux. Trente ans avant sa naissance, c'était le point de départ de la "nouvelle simplicité" ou révolution "galante": le contrepoint devenait moins important, la mélodie plus simple et la symétrie commençait à s'imposer à tous les niveaux, des motifs et des phrases aux mouvements entiers. Dans sa musique, Mozart incorpora ces tendances dans une architecture subtile et agréable, apportant une impression d'équilibre et de complétude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique classiques.

Les Concertos pour violon

Outre les cinq concertos pour violon et la

Sinfonia concertante, KV 364, Mozart écrivit beaucoup de pièces et de mouvements isolés au sein de sérénades pour orchestre où le violon figure comme instrument soliste. À l'exception du *Rondo*, KV 373 (Vienne, 1781), ils virent tous le jour dans sa jeunesse, qu'il passa dans sa ville natale de Salzbourg, et lors de ses tournées. Il composa les quatre derniers concertos pour violon entre juin et décembre 1775, avant l'âge de vingt ans. Dans son enfance, Mozart avait fait des tournées en Europe et stupéfié les auditoires de la noblesse par ses talents de pianiste, et l'on oublie donc aisément que c'était aussi un excellent violoniste. Au cours de ces années de jeunesse, il se produisit souvent au violon en soliste, non seulement à Salzbourg, où il fut nommé *Konzertmeister* en 1772, mais également en tournée dans d'autres centres européens. Le célèbre traité *Versuch einer gründlichen Violinschule* de son père, Leopold, connut une grande diffusion, et reste la source d'information la plus importante sur la pratique d'exécution du violon au dix-huitième siècle. Après son installation à Vienne, en 1781, Mozart se consacra davantage au piano.

En dehors de Mozart lui-même, deux violonistes sont connus pour avoir joué les concertos: Antonio Brunetti, un Napolitain qui succéda à Mozart comme *Konzertmeister* à Salzbourg en 1777, et Johann Anton Kolb, également à Salzbourg. Un petit potin du dix-huitième siècle mérite sans doute d'être rapporté ici: s'adressant à Leopold, Brunetti faisait l'éloge de la manière dont Mozart jouait du violon, mais Mozart disait de Brunetti que c'était un "grossier personnage" et "ce grossier et sale Brunetti... qui est la honte de son maître, lui-même, et de tout l'orchestre". Néanmoins, Mozart devait trouver que sa façon de jouer du violon était meilleure que ses manières, car il écrivit ensuite quatre œuvres pour Brunetti.

Si les concertos pour piano de Mozart parvinrent rapidement à un statut canonique, ses cinq concertos pour violon furent rarement joués au cours des soixante-dix années qui suivirent sa mort. Les premiers comptes rendus d'exécution en Angleterre et en Allemagne datent de l'année 1866 et semblent avoir été des événements quelque peu isolés. À la fin du dix-neuvième siècle, les éditions du grand violoniste Joseph Joachim et d'autres interprètes, avec de nouvelles cadences et *Eingänge* (courts passages improvisatoires dans le style de cadences qui relient les différentes sections entre elles), stimulèrent certainement

l'intérêt porté à ces œuvres. Comme les concertos pour piano, les concertos pour violon sont prisés de nos jours pour leur diversité au sein des limites du genre et, en particulier, comme pierre de touche pour la pure musicalité. Ils requièrent de la part de l'interprète clarté, précision absolue et un goût et un entendement avancés.

Comme presque tous ses autres concertos et comme ceux de ses contemporains, ces œuvres de Mozart s'inscrivent dans la forme standard en trois mouvements héritée de compositeurs de musique baroque italiens comme Vivaldi. L'inspiration – mais pas la réalisation finale – de la forme des premiers mouvements est aussi vivaldienne. Ceux-ci associent des éléments des formes ritournelle et sonate. Le premier terme se réfère simplement à l'alternance de passages pour tout l'ensemble (*ritornelli*) avec des passages pour le soliste accompagnés par une orchestration plus légère (*solì*). Dans la forme du premier mouvement des concertos, les trois sections standards de forme sonate – exposition, développement et réexposition – sont élaborées sur une structure qui peut comprendre soit quatre *ritornelli* et trois *solì*, soit trois *ritornelli* et deux *solì*. En général, les *ritornelli* restent fondés sur une seule tonalité alors que les *solì* modulent. Le premier

ritornello est toujours le plus long et établit les deux (ou tous les) thèmes principaux à la tonique. Le premier *solo* module ensuite à la dominante. Ces deux sections forment l'exposition; elles sont souvent qualifiées d'exposition orchestrale et d'exposition *solo*. La brève seconde ritournelle confirme la dominante. Le développement commence au second *solo*, et la réexposition peut soit survenir au sein de ce *solo* (dans la forme à trois ritournelles) soit au cours du troisième *solo* (dans la forme à quatre ritournelles). Bien que leur nombre soit moindre, le temps qu'occupent ces sections *solo* dépasse de loin celui des *ritornelli*. À la fin du *solo* final, une *fermata* ou point d'orgue marque l'endroit où le soliste doit insérer une cadence, après quoi le mouvement s'achève sur une conclusion rapide. Pour ses concertos pour piano, Mozart écrit de nombreuses cadences, mais pour les concertos pour violon les solistes doivent produire leurs propres cadences ou utiliser l'une des nombreuses cadences écrites par les violonistes postérieurs à Mozart. Les mouvements lents de ces concertos sont aussi en forme sonate, et encore plus dominés par le soliste, alors que les finales peuvent être très variés.

Les trois œuvres enregistrées ici sont écrites pour deux hautbois, deux cors et cordes à

quatre parties. À l'époque, la *Kapelle* de Salzbourg comptait vingt-six instrumentistes: moins que les orchestres de grands centres comme Munich, Dresde ou Stuttgart, mais caractéristique des petits orchestres de cour princière. Les violonistes constituaient environ la moitié de l'orchestre, ce qui se reflète dans les lourdes textures violonistiques de ces œuvres de jeunesse. Les cors doivent surtout ajouter du poids et du contraste aux *ritornelli* orchestraux, mais les hautbois ont une indépendance considérable vis-à-vis des cordes.

Concerto pour violon [no 1] en si bémol majeur, KV 207

La stature dont jouit Mozart a encouragé certains érudits à consacrer beaucoup d'énergie, de temps et d'attention à des études méticuleuses de toute documentation le concernant: en particulier ses nombreuses lettres, son propre catalogue de ses œuvres, son écriture musicale et le papier sur lequel il préparait ses autographes. Ces études nous ont permis de réviser la date probable de son premier concerto pour violon, de 1775 à avril 1773; autrement dit, environ deux ans avant les quatre autres concertos pour violon. Deux ans, c'est beaucoup dans la vie d'un adolescent. Cette différence est-elle

perceptible dans une comparaison des concertos? Peut-être, mais sans doute pas en termes de maturation notable. Le premier concerto adopte la forme sonate-ritournelle décrite plus haut, mais d'une manière plus proche de celle de Vivaldi et d'influences d'inspiration italienne sur Mozart comme Josef Mysliveček et Carl Friedrich Abel, ce dernier ayant été son mentor pendant son enfance à Londres.

Le premier mouvement illustre cette forme sonate de jeunesse. D'une manière générale, la progression harmonique est là, mais pas le traitement thématique tel qu'on le trouve dans la forme ultérieure plus standardisée. Au lieu de deux sujets clairement définis qui réapparaîtraient dans le développement et la réexposition, il y a quatre thèmes dans la première ritournelle, dont seul le premier est toujours joué par le soliste dans les sections solos. Par ailleurs, le soliste s'occupe de nouveaux thèmes comme celui qui est exposé peu après le début du premier solo ou encore plus des traits en gammes et en arpèges, souvent en triolets, qui sont un élément fréquent du style galant. Le deuxième solo commence par une petite surprise, un nouveau thème qui n'est pas à la dominante, fa majeur, mais débute en fa mineur avant de se fondre dans un long passage séquentiel qui

pourrait n'être qu'un rare signe d'immaturité: peut-être y a-t-il une répétition de trop de ce passage en triolets?

Le mouvement lent, qui regorge de mélodies chantantes et poignantes, est l'un des premiers exemples du style instrumental lyrique de Mozart. Il est aussi en forme sonate, les thèmes structuraux étant présentés presque entièrement par l'orchestre, autour duquel le soliste tisse un réseau informel de mélodies. Dans le développement, qui commence au deuxième solo, le soliste présente deux nouveaux thèmes. Avant le milieu de ce solo, la réexposition survient à l'orchestre, avec douceur et discrétion.

Exceptionnellement dans les concertos pour violon de Mozart, le finale est lui aussi en forme sonate. C'est un mouvement brillant et joyeux, marqué *Presto* – le tempo le plus rapide dont il disposait. De fréquentes et sonores interruptions dans les sections solos sont immédiatement tempérées par de douces réponses des deux hautbois. Le premier groupe sujet est un amalgame de quatre différents motifs, dont le premier constitue un début saisissant, mais ne réapparaît jamais. Une cadence en fa majeur et une brève interruption de la musique distinguent clairement ces motifs du second sujet, qui revient à si bémol majeur. Le soliste entre

avec juste deux notes de l'idée initiale avant de se tourner vers une brillante fanfare de triolets arpégés, qui, au deuxième solo, forme le matériau du développement; ceci rappelle le premier mouvement.

Concerto pour violon [no 2] en ré majeur, KV 211

Ré majeur est la tonalité préférée pour une marche militaire. C'est ainsi que commence le deuxième concerto, mais avant la fin de la première mesure Mozart crée un contraste avec un doux motif joyeux en triolets pour achever le premier sujet. Une toute petite interruption le sépare du second sujet plus long, et la ritournelle initiale conclut avec une transition qui apporte davantage de contraste: une autre idée comparable à une marche avec des rythmes pointés, et un doux passage hésitant qui comme une réponse semble traduire une certaine insécurité. Le premier solo présente les deux sujets, plaçant le second à la dominante, la majeur, comme prévu, mais il y a un passage sans rapport entre les deux, mettant en valeur divers aspects de l'habileté du violoniste: des triolets et des gammes rapides, et d'impressionnantes ornements en bariolage. Le développement commence avec un nouveau thème et ne fait qu'une très vague référence

aux thèmes précédents, mais la réexposition est proche d'une reprise de l'exposition soliste, le second sujet apparaissant maintenant à la tonique, selon l'usage.

Le deuxième mouvement est aussi en forme sonate-ritournelle, mais ici les *ritornelli* sont réduits au strict minimum, et le soliste prédomine avec de longues lignes lyriques. Le bref développement commence au second solo, travaillant avec le premier sujet, et s'achève avec un point d'orgue indiquant un *Eingang* – un bref passage dans le style d'une cadence – qui sert de transition vers la réexposition; celle-ci occupe le reste du second solo.

Un compositeur français aurait qualifié le finale *Allegro* de Menuet en Rondeau: autrement dit, comme il a le style d'un menuet, il prend la forme d'un rondo. Mozart reconnaît le genre en utilisant le terme français *Rondeau*. Ce rondo est tout à fait simple, il roule tranquillement et joyeusement jusqu'à sa conclusion sans être interrompu par la moindre section de mètre différent. En utilisant "A" pour signifier le refrain et toutes les autres lettres pour indiquer les épisodes contrastés, qui sont toujours joués par le violon solo, le mouvement peut être configuré comme ABACADAA. La section "D" est très intéressante, car elle commence

par un nouveau thème, en ré mineur, puis se comporte comme un résumé inversé des épisodes précédents en citant “C” et “B”, dans cet ordre.

Concerto pour violon [no 5] en la majeur, KV 219

Après le conformisme relatif des quatre précédents concertos, le cinquième présente quelques surprises. La première est la rare indication de tempo tout en haut du mouvement initial, *Allegro aperto*. Mozart l'utilisa dans trois autres œuvres de jeunesse: le Concerto pour piano, KV 238, et deux arias. On ne sait pas exactement ce qu'il entendait par *Allegro* “ouvert”, mais *aperto* pourrait également signifier “clair” ou “franc”. Comme ce concerto, deux des autres exemples comportent des expositions thématiques très simples, sans aucun mouvement harmonique pour les premières mesures, et cette implication consiste probablement à utiliser une approche peu complexe et à éviter tout excès, par exemple dans le tempo. La surprise suivante est l'introduction *Adagio* au premier solo. Elle lance un thème fondé sur une triade ascendante en la majeur et, lorsque l'*Allegro* revient, il le fait avec une version légèrement ornementée de ce même thème, accompagné par le thème de ritournelle initial aux violons

de l'orchestre. À part l'*Adagio*, ce mouvement est une forme sonate conventionnelle à trois ritournelles.

Le mouvement lent, également en forme sonate, est le plus long et le plus monumental de tous les concertos pour violon de Mozart, peut-être aussi le plus inoubliable. Le charme de ses sinueux premier et deuxième thèmes est rompu par un dramatique troisième thème, joué *forte*, avec des ruptures rhétoriques qui laissent l'auditeur s'interroger sur ce qui va suivre? En fait, il va à un passage de transition doux et hésitant qui revient souvent, pour délimiter les diverses sections et pour conclure le mouvement.

Mozart effectua de nombreux voyages, mais ceux-ci ne le menèrent pas jusqu'en Turquie et il est peu probable qu'il ait jamais entendu de la véritable musique turque. Mais, comme un grand nombre de ses contemporains, ceci ne l'empêcha pas de s'y rendre en imagination. Ce finale en *Rondeau* commence comme un menuet français type, observant strictement, au début, les phrases de quatre mesures caractéristiques de cette danse. Après trois apparitions du refrain et deux épisodes, nous sommes confrontés à une autre surprise: le long épisode “turb” radicalement différent, en la mineur, qui a sa propre structure interne très détaillée

et pourrait être isolé et joué seul, juste avec une modification de la cadence finale. Sa genèse tient sans doute à l'intériorisation du compositeur et à son remaniement créatif de la musique tzigane hongroise, que Mozart devait connaître grâce aux échanges culturels au sein de l'empire austro-hongrois.

© 2022 Michael O'Loughlin
Traduction: Marie-Stella Pâris

Note de l'interprète

J'ai pris un immense plaisir à enregistrer ces merveilleux concertos avec une jeune et brillante virtuose prête à prendre en compte les recherches musicologiques modernes sur le style de Mozart, et avec un orchestre excellent et alerte, tout aussi ouvert à de nouvelles découvertes.

Afin de rendre justice à Mozart (ou à tout autre compositeur), j'aime considérer six aspects qui le placent dans sa perspective historique: les sources, les dimensions, la disposition, le tempo, la sonorité, le style.

Les sources: nous n'avons pas besoin de chercher plus loin que le père de Mozart, Leopold, qui publia un traité de violon très influent en 1756, l'année de la naissance de son fils. En le lisant, il est possible de suivre exactement comment il a enseigné cet

instrument au jeune génie – qui allait plus tard jouer lui-même ces concertos.

Les dimensions: l'orchestre de la cour de Salzbourg avait généralement six premiers et six seconds violons; nous aussi. Je trouve très satisfaisant de constater que les membres d'un puissant orchestre symphonique moderne puissent jouer aujourd'hui avec toute la légèreté et la finesse des meilleurs orchestres de chambre spécialisés. Les choses ont vraiment évolué au cours des cinquante dernières années!

La disposition: nous utilisons la pratique standard de l'époque, avec les deux groupes de violons assis à l'opposé l'un de l'autre, et les contrebasses situées au centre.

Le tempo: *Allegro*, joyeux, mais pas trop rapide. *Andante*, pas du tout lent; Leopold et Wolfgang Mozart le considéraient comme "sensiblement la même chose qu'un *Allegretto*". *Adagio*, comme un *Andante* "modéré" plutôt qu'un mouvement vraiment lent.

Le Concerto no 5 pose des problèmes particuliers à cet égard. C'est peut-être parce que c'est le plus connu et le plus souvent joué des cinq que ses trois mouvements en sont venus à être joués à des vitesses peu historiques et invraisemblables:

1. Les interprètes pensent souvent que l'indication inhabituelle *Allegro aperto* pour le premier mouvement signifie rapide. Mais,

à l'époque de Mozart, *aperto* s'employait pour désigner une vitesse plutôt grandiose, "élargie", ce que vous entendrez dans cet enregistrement.

2. Dans le deuxième mouvement, l'*Adagio* semble être une indication lente, mais, surtout, le 4 / 4 "C" est barré, ce qui en fait un *Alla breve*, et donc deux fois plus rapide. L'*Adagio* fait référence à la blanche, pas à la noire. Mozart n'a jamais vraiment écrit de mouvements lents; ses *Adagios* sont souvent marqués *Alla breve*.

3. Les instrumentistes modernes supposent qu'un dernier mouvement doit être rapide (mais le finale du Concerto no 4 est noté *Andante grazioso*). Le finale du cinquième porte comme indication *Tempo di Menuetto*, ce qui pourrait vouloir dire un tempo régulier. La section centrale rapide "à la turque" fait d'autant plus d'effet qu'elle présente un contraste saisissant.

Prenez le temps de savourer ces vitesses, même si elles peuvent vous sembler nouvelles.

La sonorité: en 1775, le vibrato était un ornement parfois utilisé par les solistes, mais jamais par de bons orchestres. Leopold écrivait que si on l'utilisait tout le temps, cela sonnerait "comme si on avait de la fièvre".

Le style: ses indications de coups d'archet sont très utiles pour apporter l'aisance et l'élégance à cette musique relativement simple.

Leopold nous encourage à trouver les temps forts et les temps faibles de chaque mesure, et à "varier la musique autant qu'il est humainement possible de le faire".

Il ne faut donc pas seulement jouer les notes, mais également suivre le rythme harmonique, ainsi que la courbe ascendante et descendante de la mélodie. Pour une raison ou une autre, c'est toujours ce que l'on appelle "phraser" (phrasing, Phrasieren, fraseggio), mais cela signifie vraiment un "geste", quelque chose d'absolument essentiel dans ce genre de musique.

Les appoggiatures de Mozart, qu'elles soient longues ou courtes, se jouent sur le temps.

Mozart est également assez clair aux endroits où il veut un *staccato*, et le note indifféremment par un point allongé ou par un point. Ne vous fiez pas à la *Neue Mozart Ausgabe*, qui est erronée. Tous les points devraient en réalité être remplacés par des points allongés (à l'exception de ceux qui se trouvent sous une liaison de phrasé, indiquant le très doux *portato*).

Presque tous nos trilles commencent sur une appoggiature supérieure précise, et ne doivent pas être très rapides ou "tape-à-l'œil". Ce sont, en quelque sorte, de simples dérivés de cette première note.

Là où il n'y a aucune indication *staccato* ou *portato*, j'opte toujours pour un jeu souple à la corde, évitant les accompagnements courts et lourds qui manquent d'authenticité et que l'on rencontre dans presque toutes les interprétations modernes.

Pour résumer: j'espère que ces interprétations sonnent avec jeunesse,

fraîcheur et spontanéité. Le soin apporté à utiliser un style historiquement approprié ne vise pas à faire sonner la musique de manière "musicologique" ou "correcte", mais à la rendre brillante, touchante et passionnante.

© 2022 Sir Roger Norrington

Traduction: Marie-Stella Pâris

Also available



CHAN 20234

Mozart
Violin Concertos, Volume 1



You can purchase Chandos CDs and DVDs or download high-resolution sound files online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos products please find application forms on the Chandos website or contact the Royalties Director, Chandos Records Ltd, direct at the address below or via e-mail at bchallis@chandos.net

Chandos Records Ltd, Chandos House, 1 Commerce Park, Commerce Way, Colchester,
Essex CO2 8HX, UK.

E-mail: enquiries@chandos.net Telephone: + 44 (0)1206 225 200 Fax: + 44 (0)1206 225 201



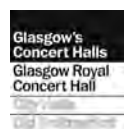
www.facebook.com/chandosrecords



www.twitter.com/chandosrecords

Chandos 24-bit / 96 kHz recording

The Chandos policy of being at the forefront of technology is now further advanced by the use of 24-bit / 96 kHz recording. In order to reproduce the original waveform as closely as possible we use 24-bit, as it has a dynamic range that is up to 48 dB greater and up to 256 times the resolution of standard 16-bit recordings. Recording at the 44.1 kHz sample rate, the highest frequencies generated will be around 22 kHz. That is 2 kHz higher than can be heard by the typical human with excellent hearing. However, we use the 96 kHz sample rate, which will translate into the potentially highest frequency of 48 kHz. The theory is that, even though we do not hear it, audio energy exists, and it has an effect on the lower frequencies which we do hear, the higher sample rate thereby reproducing a better sound.



Executive producer Ralph Couzens
Recording producer Rachel Smith
Sound engineer Ben Connellan
Editor Rachel Smith
A & R administrator Sue Shortridge
Recording venue New Auditorium, Royal Concert Hall, RSNO Centre, Glasgow:
10 – 12 September 2021
Front cover Photograph of Francesca Dego by Davide Cerati Fotografia
Back cover Photograph of Sir Roger Norrington by Manfred Esser
Inner inlay card Photograph of Francesca Dego by Davide Cerati Fotografia
Design and typesetting Cass Cassidy
Booklet editor Finn S. Gundersen
Publishers Bärenreiter-Verlag, Kassel
© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England
Country of origin UK

MOZART: VIOLIN CONCERTOS, VOL. 2 – Dego / RSN0 / Norrington

CHANDOS
CHAN 20263

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20263

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

VIOLIN CONCERTOS, VOLUME 2

- | | | |
|-----|--|-------|
| 1–3 | CONCERTO [NO. 1], KV 207 (1773)
in B flat major · in B-Dur · en si bémol majeur
for Violin and Orchestra | 20:39 |
| 4–6 | CONCERTO [NO. 2], KV 211 (1775)
in D major · in D-Dur · en ré majeur
for Violin and Orchestra | 18:42 |
| 7–9 | CONCERTO [NO. 5], KV 219 'TURKISH' (1775)
in A major · in A-Dur · en la majeur
for Violin and Orchestra | 28:34 |

TT 67:55

FRANCESCA DEGO violin
ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA
SHARON ROFFMAN leader
SIR ROGER NORRINGTON

© 2022 Chandos Records Ltd
© 2022 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester · Essex
England

Glasgow's
Concert Halls
Glasgow Royal
Concert Hall
City Halls
Old Fruitmarket

RSNO
SCOTLAND'S NATIONAL
ORCHESTRA

MOZART: VIOLIN CONCERTOS, VOL. 2 – Dego / RSN0 / Norrington

CHANDOS
CHAN 20263