

Mozart

CHANDOS

VOL. 1

VIOLIN CONCERTOS

KV 216 & KV 218

VIOLIN SONATA
KV 304

FRANCESCA
DEGO

ROYAL SCOTTISH
NATIONAL ORCHESTRA

SIR ROGER
NORRINGTON

FRANCESCA
LEONARDI piano





Wolfgang Amadeus Mozart, c. 1778

Portrait by Augustin de Saint-Aubin (1736 – 1807), now in a private collection /
Heritage Images / Fine Art Images / AKG Images, London

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791)

Violin Concertos, Volume 1

	Concerto [No. 3], KV 216 (1775)*	20:43
	in G major • in G-Dur • en sol majeur	
	for Violin and Orchestra	
	Cadenzas by Franco Gulli	
1	Allegro	8:49
2	Adagio	5:55
3	Rondeau. Allegro – Andante – Allegretto – [Tempo I]	5:59
	Concerto [No. 4], KV 218 (1775)*	20:30
	in D major • in D-Dur • en ré majeur	
	for Violin and Orchestra	
	Cadenzas by Franco Gulli	
4	Allegro	8:02
5	Andante cantabile	5:19
6	Rondeau. Andante grazioso – Allegro ma non troppo – Andante grazioso – Allegro ma non troppo – Andante grazioso – Andante grazioso – Allegro ma non troppo – Andante grazioso – Allegro ma non troppo	7:08

Sonata, Op. 1 No. 4, KV 304 (1778)[†]

15:11

in E minor • in c-Moll • en mi mineur

for Piano and Violin

Der Kurfürstin von der Pfalz gewidmet

7

Allegro

9:15

8

Tempo di Menuetto

5:56

TT 56:26

Francesca Dego violin

Francesca Leonardi piano[†]

Royal Scottish National Orchestra*

Sharon Roffman leader

Sir Roger Norrington*



Francesca Dego and Sir Roger Norrington, in Salzburg

Mozart: Violin Concertos, Volume 1

Introduction

The contribution made by Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) to human joy, both in his short lifetime and in the 230 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 music, Mozart incorporates these trends into a subtle and satisfying architecture, bringing a sense of balance and wholeness and embodying 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 'an ill-bred fellow' and as 'that coarse and dirty Brunetti... who is a disgrace to his master, to himself, and to the whole orchestra'. Mozart must have thought his violin playing to be better than his manners, 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, which combines elements of *ritornello* and sonata form. 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; this is also the case in these opening movements. Here Mozart uses a simple three-*ritornello* and two-*solo* structure, in which 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, the brief second *ritornello* establishes that key, before the second *solo* modulates back to the tonic. The final *ritornello* is very short, just

a confirmation of the tonic key. Though they are fewer in number, the time which the *sol*i occupy far outweighs that of the *ritornelli*.

What does all this have to do with sonata form? The first *ritornello* and the first *solo* form the exposition; they are also often known as the orchestral and the solo exposition. The two contrasting main themes are also found here: as usual, both themes are presented in the tonic key in the *ritornello*, whereas in the first *solo*, the modulation to the dominant occurs before the second theme. In the two concertos recorded here the second *ritornello* is reduced to the status of a mere *codetta* to the exposition, and the development commences with the second *solo*. About halfway through this *solo* comes the recapitulation, and with it the re-establishment of the tonic key. At the very end of the second *solo*, a *fermata*, or pause, sign marks the position of a cadenza, after which the movement comes to a swift end. For his piano concertos Mozart wrote many cadenzas, but for the violin concertos the soloist must produce his or her own, or use one of the many which later violinists have written. The following movements – ternary slow movements and rondo finales – are shorter and lighter, and even more dominated by the soloist. They will be discussed individually below.

Both works are scored for two oboes, two horns, and strings in four parts, double-basses doubling the cellos. In the *Adagio* of KV 216, the oboes are replaced by flutes, without doubt played by the same musicians. At the time, the Salzburg *Kapelle* numbered up to twenty-six players: fewer than in 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. Here 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. 3] in G major, KV 216

French orchestras were known for the *premier coup d'archet*, the strong opening chord which serves to gain the audience's attention. From Paris, Mozart wrote disparagingly about this, pointing out that everybody did it, not just the French. The *Allegro* of the Concerto in G major commences with such a chord, a triple stop in the violins supported by the full strings and wind. The second note of this particularly sparkling first subject drops immediately to a *piano* dynamic, a typically Mozartian subtlety. After two witty, pert little introductory notes in the violins, the

second subject is taken over by the four wind instruments: a rare early example of the complete emancipation of the wind section, which we find in so many of Mozart's later works. The solo section commences with the first subject, but before the arrival of the second theme, in D major, a new, third theme is introduced. The recapitulation, commencing in the middle of the second solo section, includes all three themes in the tonic G major.

The pulsating triplets which accompany the melody throughout the *Adagio* remind us of the famous slow movement of Mozart's 'Elvira Madigan' Piano Concerto, KV 467, though the tension between the different rhythms is not so palpable as in that work. The form is a hybrid which Mozart often used: ternary, but with elements of sonata form. These include the presence of two subjects with the key relationships described above, and also a brief development section in which the first subject is played in some different keys.

A rondo (Mozart uses the French term *rondeau*) is a fairly simple form in which the first 'A' section appears repeatedly, interspersed with contrasting sections, or episodes, 'B', 'C', and so on. In most cases in this movement, there are quite

long retransition sections which warn the listener that the main theme is about to return; however, there are some surprises. At the end of the second A section, a couple of portentous chords announce a quite unexpected new section in cut common time, an *Andante* in G minor followed by an *Allegretto* in G major. After this, the retransition theme brings back the final appearances of the main theme. In general the movement is more charming than technically difficult, but at one unexpectedly tricky passage, which occurs a few times, Mozart suddenly silences the orchestra, leaving the soloist with no cover – perhaps he was hoping to embarrass Brunetti?

Violin Concerto [No. 4] in D major, KV 218

The opening theme of the D major Concerto commences with a commonplace four-bar military march involving only the three notes of the D major chord. Fortunately, the answering four bars embody the classical ideal of contrast within a unified whole, mollifying the march with a more gentle response. The soloist enters with the march theme in the top octave, making it at least technically more interesting. Mozart, too, seems to have considered it not one of his finest ideas, as it never reappears in the rest of the movement;

not even in the recapitulation, which arrives almost unnoticeably with a significant subsidiary theme. The other themes, including the rather sinuous second subject, are very attractive, making effective use of the lower and middle registers.

Each time the first (A major) theme of the *Andante cantabile* appears, it ends with a modulation to the dominant, E major. At that point Mozart merely has to decide whether to accept or decline his own invitation to modulate, each response being equally effective. After the first *tutti* he remains in A major for the solo exposition of the theme, but at the end of that he modulates to E major for the second theme. A retransition passage then brings us back to the recapitulation, which presents both themes as well as a new one, all in the tonic key. So here again there are echoes of sonata form; but in the absence of a development section, that term can hardly be used.

The final *Rondeau* is a patchwork of surprises. The opening A section is short, only fourteen bars, and on its final appearances it scales down to six bars, a mere hint. The real matter of the movement is found in the intervening sections: a long and brilliant episode in 6/8 time marked *Allegro ma non troppo*, and a charming, old-fashioned gavotte

marked *Andante grazioso*. If this episode sounds remarkably French, the impression is only enhanced by a passage in the style of the formerly popular baroque *musette*. Here the soloist plays a melody over the instrument's drone G string, accompanied by a single oboe and the first violin section, or often by a single first violinist, in imitation of the rustic bagpipe of that name.

Sonata for Piano and Violin in E minor, KV 304

The Sonata in E minor, KV 304 belongs to a set of six which Mozart wrote in Mannheim and Paris, and published in Paris in 1778, where it appeared as Op. 1. We can credit him with a powerful new vision for an old form. Until then, the violin had been a mere accessory, a disposable accompaniment to the piano. The young Mozart, following models of J.C. Bach and Haydn, had already written sixteen works in that earlier genre. Now, for the first time, the participants become equal partners.

The sonata is perhaps the most celebrated of the six, possibly because it is the only one in a minor key, and has sometimes been seen as a requiem for Mozart's mother, who died in Paris while staying there with Wolfgang. It has only two movements, which was normal

for Mozart's older mentors, among them J.C. Bach and C.F. Abel. The first movement sets a dark tone, opening with a quiet, troubled statement of the first theme in octaves. The apparent G major cheerfulness of the second subject is almost immediately overshadowed by a restatement in G minor. Similarly, after the exposition ends positively in G major, the development commences in B minor, incorporating many painful dissonances.

The second movement, a *Tempo di Menuetto* in rondo form, is far from the cheerful mood generally associated with these two genres. At every appearance of the first theme, in E minor, Mozart marks it *sotto voce*: quiet and subdued. Even the second, contrasting section, in E major, is wistful and poignant, rather than positive, and the coda is genuinely painful. While it is possible to hear the sonata as expressive of Mozart's sadness and bereavement, I would suggest that in the absence of documentary evidence, such associations between a composer's life and music must always be speculative.

© 2021 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. It is interesting that the last movements of Nos 4 and 5 both begin with steady tempi: No. 4 as *Andante grazioso* and No. 5 as *Tempo di Menuetto*, which could be a steady dance speed.

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 need to 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 are usually quite clear as to length, and 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 put off by the *Neue*

Mozart Ausgabe; the apparent differences in the manuscript are purely orthographic!)

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.

© 2021 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, Ulster Orchestra, Royal Philharmonic Orchestra, Royal Scottish National Orchestra, Gürzenich Orchester Köln,

Tokyo Metropolitan Symphony Orchestra, Tokyo 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, Auckland Philharmonia Orchestra, 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, Lionel Bringuier, 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, Martin Owen, 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 and Daniele Rustioni, 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.

Having made her solo début aged sixteen, performing Mozart's Piano Concerto in C major, KV 415 with the Orchestra Sinfonica del Teatro Rosetum, in Milan, the pianist **Francesca Leonardi** has appeared as a soloist with many Italian and international orchestras. She regularly appears at prestigious venues and festivals around the world, including Sala Verdi and Teatro dal Verme, in Milan, Istituzione Universitaria dei Concerti, in Rome, Royal

Albert Hall, in London, Auditorium du Louvre, in Paris, Ravinia Festival, in Chicago, Teatro Colón, in Buenos Aires, Teatro Municipal, in Rio de Janeiro, National Centre for the Performing Arts, in Beijing, Oriental Art Centre, in Shanghai, and Musashino Civic Cultural Hall, in Tokyo. She is actively involved in the field of chamber music and regularly performs with the violinist Francesca Dego and with instrumentalists and singers such as Bruno Giuranna, Laura Marzadori, Sonig Tchakerian, Susanne Hou, Nigel Clayton, Jacopo Di Tonno, Martin Owen, Alfredo Zamarra, Laura Bortolotto, Andrea Cicchese, Andrea Giuffredi, and Andrea Oliva.

Born in Milan in 1984, Francesca Leonardi graduated from the Conservatorio di Musica Giuseppe Verdi, in Milan, in 2004 with top marks, *cum laude*, and special mention, and continued her studies at the Accademia Musicale Pescarese, in Pescara, Accademia Musicale Chigiana, in Siena, and with Nigel Clayton and Roger Vignoles at the Royal College of Music, in London. From her earliest years, she earned distinction in many national and international competitions, garnering fourteen first prizes in total, and in 2011 she was awarded the Phoebe Benham Junior Fellowship in Piano Accompaniment at the

Royal College of Music. Her discography includes *Suite italienne*, a duo recording with Francesca Dego, which explores Italian repertoire from the twentieth century, as well as a complete survey of the violin sonatas by Beethoven, also with Francesca Dego. She is passionate about teaching and is a professor of chamber music at the Conservatorio Guido Cantelli di Novara, in Italy.

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 Gregory Batsleer, 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 Junior 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.



Davide Centi Fotografia

Francesca Leonardi

Mozart: Violinkonzerte, Teil 1

Einführung

Der Beitrag von Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) zur Beglückung der Menschheit, sowohl während seines kurzen Lebens als auch in den 230 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, den 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 der 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 Realisierung, der Kopfsätze, die Elemente der Ritornell- und Sonatensatzform enthalten. Der erste Begriff bezieht sich schlicht auf die Abwechslung von Passagen für das ganze Ensemble (*ritornelli*) mit Passagen für den Solisten, begleitet von begrenzter Orchestrierung

(*soli*). In der Konzertform des Kopfsatzes werden die drei Standardabschnitte der Sonatensatzform – Themenaufstellung (Exposition), Durchführung und Reprise – einer Struktur auferlegt, die entweder vier Ritornelle und drei Soli oder drei Ritornelle und zwei Soli enthalten kann. Üblicherweise bleiben die Ritornelle auf eine bestimmte Tonart begründet, während die Soli modulieren; das ist auch in den vorliegenden Kopfsätzen der Fall. Hier benutzt Mozart eine einfache Struktur aus drei Ritornellen und zwei Soli, wobei das erste Ritornell immer das längste ist und beide (bzw. alle) Hauptthemen in der Tonika vorlegt. Das erste Solo moduliert dann zur Dominante, das kurze zweite Ritornell bestätigt diese Tonart, ehe das zweite Solo zurück zur Tonika moduliert. Das letzte Ritornell ist sehr kurz, lediglich eine Bestätigung der Grundtonart. Obwohl sie von geringerer Anzahl sind, nehmen die Soli erheblich mehr Zeit in Anspruch als die Ritornelle.

Was hat all das mit der Sonatenform zu tun? Das erste Ritornell und das erste Solo bilden die Exposition; sie sind auch oft als Orchester- und Soloexposition bekannt. Hier finden sich auch die beiden kontrastierenden Hauptthemen: Wie üblich werden beide Themen im Ritornell in der Tonika

vorgestellt, während im ersten Solo die Modulation zur Dominante vor dem zweiten Thema auftritt. In den beiden vorliegenden Konzerten ist das zweite Ritornell auf eine bloße *codetta* zur Exposition reduziert, und die Durchführung beginnt mit dem zweiten Solo. Etwa nach der Hälfte dieses Solos setzt die Reprise ein, und mit ihr die Wiedereinführung der Grundtonart. Ganz am Ende des zweiten Solos markiert eine Fermate, ein Pausenzeichen, die Position einer Kadenz, woraufhin der Satz rasch beendet wird. Für seine Klavierkonzerte schrieb Mozart viele Kadenzen, aber für die Violinkonzerte muss der Solist bzw. die Solistin eine eigene einsetzen oder eine der vielen benutzen, die spätere Geiger geschrieben haben. Die folgenden Sätze – dreiteilige langsame Sätze und Rondo-Finale – sind kürzer und leichter, und noch mehr vom Solisten bestimmt. Sie werden nachfolgend im Einzelnen besprochen.

Beide Werke sind für zwei Oboen, zwei Hörner und vierstimmige Streicher gesetzt, wobei die Kontrabässe die Cellos verdoppeln. Im *Adagio* von KV 216 werden die Oboen durch Flöten ersetzt, die zweifellos von den gleichen Musikern gespielt wurden. Seinerzeit bestand die Salzburger Kapelle aus bis zu sechsundzwanzig 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. 3] in G-Dur KV 216
Französische Orchester waren für den *premier coup d'archet* bekannt, einen starken Anfangsakkord, der dazu dient, die Aufmerksamkeit des Publikums zu sichern. Aus Paris schrieb Mozart geringschätzig darüber und wies darauf hin, dass er weithin üblich war, nicht nur in Frankreich. Das *Allegro* des G-Dur-Konzerts setzt mit einem solchen Akkord ein – ein Dreifachgriff der Violinen wird vom Gesamtensemble der Streicher und Bläser unterstützt. Die zweite Note dieses besonders glänzenden Hauptthemas sinkt sofort in eine *piano* geführte Dynamik herab, eine typisch Mozartische Raffinesse. Nach zwei witzigen, kecken kleinen Einführungsnoten der Violinen wird das Seitenthema von den

vier Blasinstrumenten übernommen: ein seltenes frühes Beispiel für die vollständige Freisetzung der Bläser, wie wir sie in so vielen späteren Werken Mozarts vorfinden. Der Soloabschnitt beginnt mit dem Hauptthema, doch vor dem Einsetzen des Seitenthemas in D-Dur wird ein neues drittes Thema vorgestellt. Die Reprise, die mitten im zweiten Soloabschnitt beginnt, enthält alle drei Themen in der Tonika G-Dur.

Die pulsierenden Triolen, welche die Melodie durch das ganze *Adagio* hindurch begleiten, erinnern uns an den berühmten langsamen Satz in Mozarts Klavierkonzert KV 467, auch wenn die Spannung zwischen den verschiedenen Rhythmen nicht so fühlbar ist wie in jenem Werk. Die Gestaltung ist eine Mischform, wie sie Mozart häufig benutzte: dreiteilig, aber mit Elementen der Sonatensatzform. Dazu gehören das Vorhandensein von zwei Themen in den oben beschriebenen Tonartverhältnissen sowie eine kurze Durchführung, in der das Hauptthema in verschiedenen Tonarten durchgespielt wird.

Ein Rondo (Mozart benutzt den französischen Begriff *rondeau*) ist eine eher schlichte Form, worin der erste Abschnitt "A" wiederholt erscheint, mit eingestreuten kontrastierenden Abschnitten oder Episoden,

“B”, “C” usw. In diesem Satz finden sich meistens recht lange rückführende Abschnitte, die den Hörer darauf hinweisen, dass das Hauptthema gleich wiederkehren wird, doch gibt es einige Überraschungen. Am Schluss des zweiten A-Abschnitts kündigen zwei unheilvolle Akkorde einen ganz unerwarteten neuen Abschnitt in verkürztem Vierertakt an, ein *Andante* in g-Moll, gefolgt von einem *Allegretto* in G-Dur. Danach bringt das Rückführungsthema die letzten Erscheinungen des Hauptthemas mit sich. Insgesamt ist der Satz eher charmant als spieltechnisch schwierig, aber in einer unerwartet kniffligen Passage, die mehrmals wiederkehrt, lässt Mozart das Orchester plötzlich verstummen, so dass der Solist gewissermaßen entblößt ist – vielleicht versuchte er, Brunetti in Verlegenheit zu bringen?

Violinkonzert [Nr. 4] in D-Dur KV 218

Das einleitende Thema des D-Dur-Konzerts beginnt mit einem gewöhnlichen viertaktigen Militärmarsch, in dem nur die drei Noten des D-Dur-Akkords vorkommen. Glücklicherweise verkörpern die antwortenden vier Takte das Ideal der Klassik, nämlich des Kontrasts in einem einheitlichen Ganzen, so dass der Marsch mit einer sanfteren

Erwiderung abgemildert wird. Der Solist setzt ein mit dem Marschthema in der höchsten Oktave, wodurch es zumindest spieltechnisch interessanter wird. Mozart scheint es auch nicht für eine seiner besten Einfälle gehalten zu haben, denn es kehrt im restlichen Satz nirgends zurück, nicht einmal in der Reprise, die fast unbemerkt mit einem bedeutsamen Nebenthema einsetzt. Die anderen Themen, darunter das recht geschmeidige Seitenthema, sind ausgesprochen attraktiv, mit effektvollem Einsatz des tieferen und mittleren Registers.

Jedes Mal, wenn das Hauptthema des *Andante cantabile* (in A-Dur) auftritt, endet es mit einer Modulation zur Dominante E-Dur. An diesem Punkt muss sich Mozart lediglich entscheiden, ob er seine eigene Einladung zum Modulieren annehmen oder ablehnen soll, denn beide Erwiderungen sind gleich effektiv. Nach dem ersten *Tutti* verbleibt er in A-Dur für die Solo-Themenaufstellung, doch an deren Ende moduliert er für das Seitenthema nach E-Dur. Eine Rückführungspassage bringt uns dann zur Reprise zurück, die beide Themen vorstellt, außerdem ein neues, alle in der Tonika. Also finden sich hier wieder Anklänge an die Sonatensatzform, aber ohne Durchführung ist dieser Begriff kaum angebracht.

Das letzte *Rondeau* ist ein Gewirk von Überraschungen. Der einleitende Abschnitt A ist kurz, nur vierzehn Takte lang, und bei seinen letzten Auftritten beschränkt er sich auf sechs Takte, fast nur eine Andeutung. Die wahre Substanz des Satzes findet sich in den Abschnitten dazwischen, einer langen und brillanten Episode im 6/8-Takt mit der Bezeichnung *Allegro ma non troppo* und einer charmanten altmodischen Gavotte, als *Andante grazioso* benannt. Wenn diese Episode bemerkenswert französisch klingt, so wird dieser Eindruck noch verstärkt von einer Passage im Stil der im Barock ehemals beliebten *Musette*. Hier spielt der Solist eine Melodie über den Bordun der G-Saite des Instruments, begleitet von einer einzelnen Oboe und den ersten Geigen, oder oft nur von einem einzigen Mitglied der ersten Geigen, in Nachahmung der ländlichen Sackpfeife dieses Namens.

Sonate für Klavier und Violine in e-Moll KV 304

Die Sonate in e-Moll KV 304 gehört zu einer Gruppe von sechs Stücken, die Mozart in Mannheim und Paris schrieb und 1778 in Paris veröffentlichte, wo sie als Opus 1 erschienen. Wir können ihm eine kraftvolle neue Sicht einer alten Form zuschreiben. Bis dahin war die Violine eine bloße Beigabe, eine

entbehrliche Begleitung zum Klavier gewesen. Der junge Mozart hatte im Gefolge von J.C. Bach und Haydn bereits sechzehn Werke in jener älteren Gattung verfasst. Jetzt werden die Beteiligten erstmals gleichwertige Partner.

Die Sonate ist wohl die berühmteste der sechs, womöglich deshalb, weil sie die einzige in Moll ist, und man hat sie manchmal als Requiem für Mozarts Mutter angesehen, die in Paris während ihres Aufenthalts mit Wolfgang verstarb. Sie besteht nur aus zwei Sätzen, wie es für Mozarts ältere Mentoren, darunter J.C. Bach und K.F. Abel, üblich war. Der erste Satz legt einen düsteren Ton vor und beginnt mit einer leisen, beunruhigten Aufstellung des Hauptthemas in Oktaven. Die scheinbare G-Dur-Fröhlichkeit des Seitenthemas wird fast sofort von einer Reprise in g-Moll überschattet. Ähnlich wirkt es, dass die Durchführung, nachdem die Exposition positive in G-Dur endet, in h-Moll einsetzt, was mehrere schmerzliche Dissonanzen umfasst.

Der zweite Satz, ein *Tempo di Menuetto* in Rondoform, ist weit entfernt von der fröhlichen Stimmung, die man allgemein mit diesen beiden Gattungen verbindet. Bei jedem Auftreten des Hauptthemas in e-Moll bezeichnet es Mozart mit *sotto voce*: still und gedämpft. Selbst der zweite, kontrastierende Abschnitt in E-Dur wirkt eher wehmütig

und ergreifend als positive, und die Coda ist wahrhaft schmerzlich. Obwohl es möglich ist, die Sonate als Ausdruck von Mozarts Betrübnis und Trauer zu hören, möchte ich darauf hinweisen, dass mangels dokumentarischer Anhaltspunkte solche Assoziationen zwischen dem Leben und der Musik eines Komponisten immer spekulativ bleiben müssen.

© 2021 Michael O’Loghlin

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. Es ist interessant, dass die letzten Sätze von Nr. 4 und 5 beide mit stetigen Tempi einsetzen: Nr. 4 als *Andante grazioso* und Nr. 5 als *Tempo di Menuetto*, das ein stetiges Tanztempo sein könnte.

Klang: Um 1775 war Vibrato eine Verziererung, 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 Vorschläge sind meist eindeutig in Bezug auf ihre Länge und werden auf den Taktschlag gespielt.

Mozart bezeichnet meistens auch ganz klar, wo er Stakkato verlangt, was er entweder mit einem Strich oder Punkt markiert. (Man sollte sich nicht von der *Neuen Mozart Ausgabe* irreführen lassen; die scheinbaren Unterschiede im Manuskript sind rein orthographisch!)

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 Stakkato 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.

© 2021 Sir Roger Norrington

Übersetzung: Bernd Müller



Royal Scottish National Orchestra, with Francesca Dego and Sir Roger Norrington

Mozart: Concertos pour violon, volume 1

Introduction

La contribution de Wolfgang Amadeus Mozart (1756 – 1791) à la joie de l'humanité, pendant sa brève existence et depuis les deux-cent-trente ans qui ont suivi sa mort, est d'une grandeur inestimable. Son œuvre montre des réalisations extraordinaires dans tous les genres vocaux et instrumentaux utilisés à son époque, depuis ses messes sublimes jusqu'à ses chansons grivoises et ses canons ingénieux. Trois décennies avant sa naissance, la révolution de la "nouvelle simplicité", ou style galant, avait commencé: le contrepoint devint moins significatif, les mélodies devinrent plus simples, et la symétrie commença à régner à tous les niveaux, allant des motifs et des phrases musicales à l'ensemble des mouvements. Dans sa musique, Mozart incorpore ces tendances dans une architecture subtile et satisfaisante, apportant un sentiment d'équilibre et de plénitude, et incarnant toutes les vertus de l'architecture, de l'art et de la rhétorique de la période classique.

Les Concertos pour violon

Outre les cinq concertos complets pour violon et la *Sinfonia concertante*, KV 364, Mozart

composa de nombreuses pages isolées et des mouvements de sérénades pour orchestre qui présentent le violon comme instrument soliste. À l'exception du Rondo, KV 373 (Vienne, 1781), ces œuvres datent toutes de ses premières années passées dans sa ville natale de Salzbourg et en tant qu'artiste itinérant. Il écrivit ses quatre derniers concertos pour violon entre juin et décembre 1775, avant son vingtième anniversaire. Enfant, Mozart avait fait des tournées à travers l'Europe et étonné le public de la noblesse par ses talents de pianiste, et il est donc facile d'oublier qu'il était également un excellent violoniste. Au cours de cette période, il se produisit fréquemment en tant que violoniste soliste, non seulement à Salzbourg où il avait été nommé *Konzertmeister* en 1772, mais également lors de ses tournées dans d'autres centres européens. Le célèbre traité de violon de son père Leopold, *Versuch einer gründlichen Violinschule*, était largement utilisé et demeure la source d'information la plus importante sur la pratique du jeu de violon au dix-huitième siècle. À partir de son installation à Vienne en 1781, Mozart se consacra davantage au piano.

À part le compositeur lui-même, deux violonistes sont connus pour avoir joué ses 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 vaut probablement la peine d'être répété ici: Brunetti fit l'éloge du jeu de violon de Mozart à son père Leopold, mais Mozart le qualifia de "camarade mal élevé" et de "ce Brunetti grossier et sale... qui est une honte pour son maître, pour lui-même, et pour tout l'orchestre". Cependant, Mozart devait estimer que sa manière de jouer du violon était meilleure que ses manières, car il composa par la suite quatre œuvres pour Brunetti.

Alors que les concertos pour piano de Mozart gagnèrent rapidement le statut de chefs-d'œuvre, ses cinq concertos pour violon étaient rarement joués pendant les soixante-dix années qui suivirent sa mort. Les premiers comptes-rendus de leurs exécutions en concert en Angleterre et en Allemagne datent de 1866, et semblent avoir été des événements quelque peu isolés. Les éditions de la fin du dix-neuvième siècle du grand Joseph Joachim et d'autres violonistes, qui comprenaient de nouvelles cadences et *Eingänge* (courts passages improvisés en forme de cadence

reliant les différentes sections), eurent probablement pour effet de susciter l'intérêt pour ces œuvres. À l'instar des concertos pour piano, les concertos pour violon sont aujourd'hui prisés pour leur diversité à l'intérieur des limites du genre, et surtout comme une pierre de touche de la pure musicalité. En effet, ils exigent de l'interprète une clarté et une précision absolues, ainsi qu'un goût et une compréhension avancés.

Comme presque tous ses autres concertos et ceux de ses contemporains, ces œuvres de Mozart suivent la forme habituelle en trois mouvements héritée des compositeurs baroques italiens tels que Vivaldi. La structure de leurs premiers mouvements est également d'inspiration vivaldienne (mais pas leur réalisation finale) et combine des éléments de type *ritornello* (ritournelle) et de forme sonate. Le premier terme se réfère simplement à l'alternance de passages pour l'ensemble complet (*ritornelli*) avec des passages pour le soliste accompagné par une orchestration plus légère (*solì*). Dans le premier mouvement, les trois sections standards de la forme sonate – exposition, développement, réexposition – se superposent à une structure qui peut contenir soit quatre *ritornelli* et trois *solì*, soit trois *ritornelli* et deux *solì*. Habituellement, les ritournelles restent ancrées dans une

seule tonalité tandis que les *solì* modulent; c'est également le cas dans ces premiers mouvements. Ici, Mozart utilise une structure simple faite de trois *ritornelli* et de deux *solì*, dans laquelle la première ritournelle est toujours la plus longue, et établit les deux thèmes principaux (ou tous) dans la tonalité de la tonique. Le premier *solo* module alors au ton de la dominante, la brève deuxième ritournelle établit cette tonalité, avant que le second *solo* ne revienne à la tonique. La ritournelle finale est très courte, juste une confirmation de la tonique. Bien qu'ils soient moins nombreux, le temps occupé par les *solì* dépasse de loin celui des *ritornelli*.

Quel est le rapport de tout cela avec la forme sonate? La première ritournelle et le premier *solo* constituent l'exposition – ils sont souvent connus comme étant l'exposition orchestrale et solo. Les deux thèmes principaux contrastés se trouvent également ici: comme d'habitude, ils sont présentés dans la tonalité de la tonique pendant la ritournelle, tandis que dans le premier *solo*, la modulation à la dominante se produit avant le second thème. Dans les deux concertos enregistrés ici, la seconde ritournelle est réduite au statut d'une simple *codetta* de l'exposition, et le développement commence avec le second *solo*. La réexposition se produit à peu près vers le milieu de ce *solo*, et avec elle le

retour au ton de la tonique. À la fin du second *solo*, une *fermata*, ou pause, indique l'endroit de la cadence, après quoi le mouvement se termine promptement. Mozart composa de nombreuses cadences pour ses concertos pour piano, mais pour les concertos pour violon le soliste doit fournir la sienne ou utiliser l'une des nombreuses cadences écrites par d'autres violonistes. Les mouvements suivants – mouvements lents ternaires et finales en rondo – sont plus courts et plus légers, et encore davantage dominés par le soliste. Ils seront discutés individuellement ci-dessous.

Les deux concertos sont instrumentés pour deux hautbois, deux cors, premiers violons, seconds violons, altos, et violoncelles doublés par les contrebasses. Dans l'*Adagio* du concerto KV 216, les hautbois sont remplacés par des flûtes, jouées sans aucun doute par les mêmes instrumentistes. À l'époque, la *Kapelle* de Salzbourg comptait jusqu'à vingt-six musiciens: ce nombre était inférieur à celui des orchestres des grands centres tels que Munich, Dresde ou Stuttgart, mais typique pour celui d'un plus petit orchestre de cour princière. Les violonistes constituaient environ la moitié de l'orchestre, ce qui est reflété dans les textures chargées des violons de ces œuvres de jeunesse. Ici, les cors sont principalement utilisés pour

ajouter du poids et du contraste aux *ritornelli* orchestrales, tandis que les hautbois gagnent une indépendance considérable par rapport aux cordes.

Concerto pour violon [no 3] en sol majeur, KV 216

Les orchestres français étaient connus pour le *premier coup d'archet*, le puissant accord d'ouverture qui servait à attirer l'attention du public. Mozart en parla de manière désobligeante dans une lettre écrite à Paris, ajoutant que tout le monde le faisait, pas seulement les Français. L'*Allegro* du Concerto en sol majeur commence de cette manière avec un accord de trois sons aux violons soutenus par l'ensemble des cordes et des vents. La deuxième note de ce premier thème particulièrement brillant passe immédiatement à la nuance *piano*, une subtilité typiquement mozartienne. Après deux petites notes d'introduction spirituelles aux violons, le deuxième thème est joué par les quatre instruments à vent: un rare premier exemple de l'émancipation complète de la section des vents que l'on retrouve dans tant des œuvres ultérieures de Mozart. La section *solo* commence avec le premier thème, mais avant l'arrivée du deuxième thème, en ré majeur, un troisième thème entre en scène.

La réexposition, qui débute au milieu de la section du deuxième *solo*, réunit les trois thèmes dans la tonique sol majeur.

Les triolets frémissants qui accompagnent la mélodie tout au long de l'*Adagio* rappellent le célèbre mouvement lent du Concerto no 21, KV 467, bien que la tension entre les différents rythmes ne soit pas aussi manifeste que dans cette œuvre. La forme est un hybride que Mozart a souvent utilisé: une structure ternaire, mais avec des éléments de forme sonate. Ceux-ci incluent la présence de deux thèmes avec les rapports de tonalités décrits ci-dessus, ainsi qu'une brève section de développement dans laquelle le premier thème passe à travers différentes tonalités.

Un rondo (Mozart utilise le terme français *rondeau*) est une forme relativement simple dans laquelle la première section "A" apparaît à plusieurs reprises, entrecoupée de sections ou d'épisodes contrastés, "B", "C", et ainsi de suite. Dans la plupart des cas ici, des sections de retransition assez longues avertissent l'auditeur que le thème principal est sur le point de revenir. Cependant, il y a quelques surprises: à la fin de la deuxième section A, deux accords puissants annoncent un épisode inattendu dans une mesure à deux temps, un *Andante* en sol mineur suivi d'un *Allegretto* en sol majeur. Après cela, la retransition ramène

les apparitions finales du thème principal. Ce mouvement est généralement plus charmant que difficile sur le plan technique, mais dans un passage inattendu et périlleux qui se reproduit plusieurs fois, Mozart fait taire soudainement l'orchestre et laisse le soliste à découvert – peut-être espérait-il mettre Brunetti dans l'embarras?

Concerto pour violon [no 4] en ré majeur, KV 218

Le thème ouvrant le Concerto no 4 commence par une banale marche militaire à 4/4 utilisant seulement les trois notes de l'accord parfait de ré majeur. Heureusement, les quatre mesures qui lui répondent incarnent l'idéal classique du contraste dans un tout unifié, calmant la marche avec une réponse plus délicate. Le soliste entre avec le thème de marche joué à l'octave supérieure, ce qui le rend au moins plus intéressant d'un point de vue technique. Mais Mozart ne semble pas l'avoir considéré comme l'une de ses plus belles idées, car il ne réapparaîtra plus dans le reste du mouvement. Pas même dans la réexposition, qui arrive presque de manière inaperçue avec un thème subsidiaire important. Les autres thèmes, incluant le second thème assez sinueux, sont d'une grande beauté, et utilisent avec effet les registres plus graves et moyens.

Chacune des apparitions du premier thème (la majeur) de l'*Andante cantabile* se termine par une modulation à la dominante, mi majeur. À cet endroit, Mozart doit simplement décider d'accepter ou de refuser sa propre invitation à moduler, chaque réponse étant également efficace. Après le premier *tutti*, il continue en la majeur pour l'exposition *solo* du thème, mais module à la fin en mi majeur pour le second thème. Une retransition nous conduit ensuite à la réexposition, qui présente les deux thèmes, ainsi qu'un nouveau venu, tous dans la tonalité principale. Ici encore, il y a des échos de forme sonate, mais en l'absence de la section du développement, ce terme peut difficilement être utilisé.

Le *Rondeau* final est un bouquet de surprises. La section A au début est courte avec seulement quatorze mesures, et lors de sa dernière apparition elle se trouve réduite à six mesures, une simple allusion. La véritable matière du mouvement se trouve dans les sections intermédiaires: un long et brillant épisode à 6/8 noté *Allegro ma non troppo*, et une charmante gavotte surannée *Andante grazioso*. Si cet épisode sonne remarquablement français, l'impression est seulement renforcée par un passage dans le style de la *musette* baroque autrefois

populaire. Ici, le soliste joue une mélodie superposée au bourdon joué sur la corde de sol de son instrument, accompagné par un seul hautbois et la section des premiers violons, ou souvent par un seul premier violon, en imitation de la cornemuse rustique de ce nom.

Sonate pour piano et violon en mi mineur, KV 304

La Sonate en mi mineur, KV 304, appartient à un recueil de six sonates que Mozart composa à Mannheim et à Paris, et qui fut publié en 1778 à Paris sous le numéro d'opus 1. Nous pouvons lui attribuer une nouvelle vision puissante donnée à une forme ancienne. Jusque-là, le violon n'était qu'un simple accessoire, un accompagnement quasi facultatif du piano, et suivant les modèles de J.C. Bach et de Haydn, le jeune Mozart avait déjà composé seize œuvres de ce genre. Mais ici, pour la première fois, le violoniste et le pianiste deviennent des partenaires égaux.

La sonate est peut-être la plus célèbre des six en raison du fait qu'elle est la seule dans une tonalité mineure. Elle a parfois été considérée comme un requiem pour la mère de Mozart, décédée à Paris alors qu'elle y séjournait avec lui. Elle ne comporte que deux mouvements, ce qui était normal pour les guides de Mozart tels que J.C. Bach et

C.F. Abel. Le premier mouvement installe un ton sombre en s'ouvrant par l'énoncé calme et troublé du premier thème joué en octaves parallèles. La gaîté apparente du second thème en sol majeur est presque immédiatement éclipsée par sa reprise en sol mineur. De même, quand l'exposition se termine de manière positive en sol majeur, le développement commence en si mineur et présente de nombreuses dissonances douloureuses.

Le second mouvement, un *Tempo di Menuetto* de forme rondo, est loin de posséder l'humeur joviale généralement associée à ces deux genres. À chaque retour du premier thème, en mi mineur, Mozart lui donne l'indication *sotto voce*: à mi-voix. Même la seconde section apportant un contraste en mi majeur conserve un caractère mélancolique et poignant, tandis que la coda est véritablement douloureuse. S'il est possible d'entendre la sonate comme l'expression de la tristesse et du deuil de Mozart, je dirais qu'en l'absence de preuves documentaires, de telles associations entre la vie d'un compositeur et sa musique doivent toujours être spéculatives.

© 2021 Michael O'Loughlin

Traduction: Francis Marchal

Notes sur l'interprétation

J'ai pris un immense plaisir à enregistrer ces merveilleux concertos avec une jeune et brillante virtuose prête à accepter les recherches musicologiques modernes concernant 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 deuxièmees violons; nous aussi. Je trouve qu'il est 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 l'arrangement standard de l'époque, avec les deux groupes de violons assis à l'opposée de 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 étant "sensiblement la même chose qu'un *Allegretto*". *Adagio*, comme un *Andante* "modéré" plutôt qu'un mouvement vraiment lent. Il est intéressant de noter que les derniers mouvements des concertos no 4 et no 5 commencent tous les deux par des tempi modérés: le no 4 *Andante grazioso* et le no 5 *Tempo di Menuetto*, qui pourrait être un tempo de danse modérée.

La sonorité: en 1775, le vibrato était un ornement parfois utilisé par des solistes, mais jamais par de bons orchestres. Leopold écrivit que si on l'utilisait tout le temps, il 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 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 de

l'harmonie, 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 sont généralement assez claires quant à leur valeur, et se jouent sur le temps.

Mozart est également assez clair aux endroits où il veut le *staccato*, et le note indifféremment par un trait ou un point. (Ne soyez pas rebutés par la *Neue Mozart Ausgabe* – les apparentes différences dans le manuscrit sont purement orthographiques!)

Presque tous nos trilles commencent sur une claire appoggiature supérieure, et ne doivent pas être très rapides ou "frimeurs".

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 près de la corde, évitant les inauthentiques accompagnements courts et lourds entendus 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.

© 2021 Sir Roger Norrington

Traduction: Francis Marchal



Davide Cerati Fotografia

Francesca Dego

Also available



CHAN 20223

Il Cannone
— — — — —

You can purchase Chandos CDs or download MP3s online at our website: www.chandos.net

For requests to license tracks from this CD or any other Chandos discs 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.

FAZIOLI

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

RSNO
SCOTLAND'S NATIONAL
ORCHESTRA

Fazioli Concert Grand Piano (F 278 n. 1335 'Mago Merlino')
Piano technician: Massimiliano Pinazzo

Executive producer Ralph Couzens

Recording producers Rachel Smith (Violin Concertos) and Corrado Ruzza (Violin Sonata)

Sound engineers Ben Connellan (Violin Concertos) and Michael Seberich (Violin Sonata)

Editors Rachel Smith (Violin Concertos) and Corrado Ruzza (Violin Sonata)

A & R administrator Sue Shortridge

Recording venues New Auditorium, Royal Concert Hall, RSNO Centre, Glasgow: 1 and 2 August 2019 (Violin Concertos); and Fazioli Concert Hall, Sacile (PN), Italy: 25 March 2021 (Violin Sonata)

Front cover and Inner inlay card Photographs of Francesca Dego by Davide Cerati Fotografia

Back cover Photograph of Sir Roger Norrington by Manfred Esser

Design and typesetting Cap & Anchor Design Co. (www.capandanchor.com)

Booklet editor Finn S. Gundersen

© 2021 Chandos Records Ltd

© 2021 Chandos Records Ltd

Chandos Records Ltd, Colchester, Essex CO2 8HX, England

Country of origin UK



Sir Roger Norrington

MOZART: VIOLIN CONCERTOS, VOL. 1 – DeGo / RSN0 / Norrington

CHANDOS
CHAN 20234

CHANDOS DIGITAL

CHAN 20234

Wolfgang Amadeus Mozart

(1756 – 1791)

VIOLIN CONCERTOS, VOLUME 1

- 1–3 CONCERTO [NO. 3], KV 216 (1775)* 20:43
IN G MAJOR · IN G-DUR · EN SOL MAJEUR
for Violin and Orchestra
Cadenzas by Franco Gulli
- 4–6 CONCERTO [NO. 4], KV 218 (1775)* 20:30
IN D MAJOR · IN D-DUR · EN RÉ MAJEUR
for Violin and Orchestra
Cadenzas by Franco Gulli
- 7–8 SONATA, OP. 1 NO. 4, KV 304 (1778)† 15:11
IN E MINOR · IN E-MOLL · EN MI MINEUR
for Piano and Violin

TT 56:26

FRANCESCA DEGO violin
FRANCESCA LEONARDI piano†
ROYAL SCOTTISH NATIONAL ORCHESTRA*
SHARON ROFFMAN leader
SIR ROGER NORRINGTON*

© 2021 Chandos Records Ltd
© 2021 Chandos Records Ltd
Chandos Records Ltd
Colchester · Essex
England

FAZIOLI

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

RSNO
SCOTLAND'S NATIONAL
ORCHESTRA

MOZART: VIOLIN CONCERTOS, VOL. 1 – DeGo / RSN0 / Norrington

CHANDOS
CHAN 20234