

Orchestre de Chambre de Lausanne Renaud Capuçon, Solist und Leitung

Einführung in die Werke des Konzertprogramms W.A. Mozart *Violinkonzert* und *40. Sinfonie*

Eltern, die von ihrem Beruf begeistert sind, schätzen es in der Regel sehr, wenn die Kinder in ihre Fussstapfen treten. Zwar wünschte sich Leopold Mozart, ein hoch anerkannter Violinist und Autor von bedeutenden Abhandlungen über das Geigenspiel, dass Sohn Wolfgang, welcher vor allem als Pianist bekannt war, ebenfalls ein virtuoser Violinist wird. Wolfgang zahlreiche Reisen an europäische Höfe verschafften ihm zwar einen grossen Bekanntheitsgrad, aber leider keine feste Anstellung. Leopold war sich bewusst, dass das Spiel der Violine eher dem Geschmack und den Bedürfnissen des erzbischöflichen Hofes in Salzburg entsprach als die Klaviermusik. Der Vater arbeitete dort als *Vizekapellmeister* und er hoffte, dass auch sein Sohn dort eine feste Anstellung finden würde. Tatsächlich wurde Wolfgang 1772, als er von einer seiner Italienreisen nach Salzburg zurückkehrt, vom neuen Erzbischof Colloredo als *Konzertmeister* der Hofkapelle angestellt und bezahlt.

Zwischen 1773 und 1777 und in einem stabilen beruflichen Umfeld, entwickelt Wolfgang eine enge Beziehung zur Violine. Er schrieb 1775 aus uns unbekanntem Anlass eine Gruppe von fünf Violinkonzerten, zu denen auch das **Konzert Nr. 3 in G-Dur KV 216** gehört. Obwohl alle diese fünf Werke einen starken individuellen Charakter aufweisen, haben sie zumindest einen wichtigen gemeinsamen Aspekt: Sie integrieren in einer geschickten Synthese Elemente aus verschiedenen europäischen Musiktraditionen, nämlich die italienische Ausdrucksintensität, das französische Rondo und

die Ausdrucksweise des österreichisch-deutschen Orchesters. Darüber hinaus hat das Konzert Nr. 3 einen innovativen Aspekt in der Gesamtheit der fünf Konzerte: Es ist nämlich das erste Konzertstück, das dank eigener Melodien, eine vollständige Emanzipation des Solisten gewährleistet und eine Orchesterschrift aufweist, die umfangreicher und symphonischer ist als alle die Vorhergehenden. Das Gleichgewicht zwischen dem, für das Genre erforderlichen instrumentalen Brio und der verhaltenen Expressivität der Musik, ist perfekt. Es enthält Aspekte, welche der Entwicklung der "Theatralität" zugrunde liegen, aber ebenfalls der musikalischen Ästhetik des Konzerts als Genre dient.

Das **Konzert Nr. 3** besteht aus drei Sätzen, die in der damals üblichen Abfolge von **Tempo lebhaft (Allegro)**, **langsam (Adagio)**, **lebhaft (Rondeau. Allegro)** - aufeinander folgen und so fast wie eine Akte einer dramatischen Handlung werden. Die Theatralisierung des Dialogs zwischen Solisten und Orchester tritt im zweiten Satz plastisch zutage. Der Solist nimmt darin die Konsistenz einer Figur an. Das Orchester präsentiert zunächst das Hauptthema. Es stellt sich jedoch als Begleitabschnitt des eigentlichen Themas heraus, welches der Solist spielt. Selbst die kantable Expressivität, die diesen Satz kennzeichnet, beruht auf der Fähigkeit der Violine, die Stimme zu emulieren, als ob es sich dabei um eine italienische Liebesarie handeln würde. Der Ersatz der Klarinetten durch Flöten nur in diesem Satz wäre

mit der Absicht Mozarts zu erklären, den intimen Ton des Stücks zu verstärken. Die Nutzung einer Klangfarbe ermöglicht es, dem "vokalen" Charakter des Stücks noch angemessener zu entsprechen. Das Hauptthema des **ersten Satzes** - welches von Anfang an zu hören ist - geht ebenfalls in die Richtung der theatralischen Musik. Es greift wörtlich und instrumental, das anfängliche Ritornell der Arie "Aer tranquil e di sereni" aus *Re pastore* auf, einer Oper nach einem Text von Metastasio. Diese Oper wurde nur wenige Monate vor der Komposition des Konzerts, im April 1775, fertiggestellt und inszeniert, also war noch frisch im Kopf des Komponisten. Im abschliessenden Rondo schliesslich, welches jugendlichen Überschwang ausdrückt, wechseln systematische Wiederholungen des anfänglichen Refrains mit separaten Soloepisoden ab. Insbesondere die zentrale Soloepisode, deren Beginn beim Hören durch eine Stille signalisiert wird, zeichnet sich durch ein melodisches Material von köstlichem volkstümlichem Geschmack aus, das in zwei Formen auftritt: zunächst eine Melodie, begleitet von Pizzicato-Streichern, mit einem vagen Romanzencharakter, gefolgt von einem Abschnitt, welcher auf einem Volkstanz basiert, der als "Strassburger Tanz" anerkannt wurde. Der Satz gipfelt ironischerweise in einem Epilog in Klavierbegleitung mit einem eigentümlichen Effekt und Überblendungen.

Im Jahr 1777 kam es zwischen Wolfgang und dem Erzbischof Colloredo zu einer heftigen Konfrontation. Dieser wollte

Orchestre de Chambre de Lausanne

Renaud Capuçon, Solist und Leitung

ihm keine Reiseerlaubnis mehr erteilen und gefährdete damit die beruflichen Beziehungen zu seiner Heimatstadt und der musikalischen Welt. Diese schaffte für ihn nämlich die Möglichkeit einer festen Anstellung und die Produktion von Geigenmusik. Nach einer Reise nach Paris kehrte er wiederum kurz nach Salzburg zurück, wo er widerwillig eine Stelle als "einfacher" Organist antrat. 1781, auf der Suche nach einem Ort, in welchem er seine künstlerische Persönlichkeit und seine musikalischen Vorlieben frei entfalten konnte, liess er sich endgültig in Wien nieder. In Wien bot er sich als freischaffender Künstler an und widmete sich schließlich seinem Lieblingsinstrument, dem Klavier, und komponierte zu dieser Zeit eine lange Reihe von Konzerten, aber auch der italienischen und der deutschen Oper und der Symphonie. Der Bruch mit Salzburg führte unweigerlich zur Trennung von seinem Vater Leopold, von dem er sich endgültig emanzipieren konnte.

In den letzten Jahren seines kurzen Lebens, zwischen der Komposition von *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, schrieb er 1788 seine letzten drei Symphonien, darunter die bekannteste, **die Nr. 40 in g-Moll KV 550**. Die Molltonart ist in Mozarts symphonischem Schaffen sehr selten (nur eine weitere Symphonie steht in Moll, die Nr. 25 KV. 183, ebenfalls in g-Moll) und verleiht dem Stück eine unruhige und pathetische Klangatmosphäre, welche sich deutlich von der Helligkeit und dem Optimismus der zur selben Zeit geschaffenen Sinfonien unterscheidet. Es ist kein Zufall, dass auch das in den früheren Symphonien vorhandene "festliche" Instrumentenpaar, nämlich Trompeten und Pauken, fehlt. Andererseits könnte die späte Hinzufügung der Klarinetten zur

Holzbläsergruppe den Wunsch offenbaren, den leidenschaftlichen Ton des Stücks zu bereichern.

Die Symphonie, wie von der Gattung vorgesehen, besteht aus den vier Sätzen, der traditionellen agogischen Art: **lebhaft (Molto allegro)**, **langsam (Andante)**, **tänzerisch (Menuetto Allegretto)**, **lebhaft (Allegro assai)**. Der **erste Satz**, in Sonatenform, präsentiert von Anfang an ein Hauptthema, welches in der Kopfzeile durch ein einfaches, aber ausdrucksstarkes Motiv gekennzeichnet ist: ein kleines, absteigendes Intervall, ein Halbton, das von Komponisten oft verwendet wird, um Pathos oder Sehnsucht zu suggerieren, und das dreimal wiederholt wird. Die hartnäckige Wiederholung sowie der fiebrige Puls der Bratschenbegleitung und die Beschleunigung des harmonischen Rhythmus im Verlauf des Themas (die Akkorde wechseln immer häufiger) verleihen der Musik ein ungewöhnliches Gefühl der Dringlichkeit. Kurz vor einer Stille, welche den Eintritt des Seitenthemas signalisiert, erschöpft sich diese. Ruhiger, wie man es von einem zweiten Thema erwarten würde, basiert diese ebenfalls auf dem Kopfstück, einer halbtönen Abwärtsbewegung, welche dieses Mal kontinuierlich ist. Über die Ausnahme des zweiten Themas hinaus ist es jedoch das erste, welches die Szene beherrscht: Es taucht nach dem zweiten Thema wieder auf (am Ende der Exposition), nimmt den gesamten Durchführungsabschnitt in verschiedenen Verarbeitungsformen ein (in andere Tonarten transportiert, als Thema eines Fugato verwendet und auf sein Anfangsmotiv reduziert) und kehrt nicht nur (und natürlich) in der Rekapitulation zurück, sondern auch am Ende des Satzes. Nach der fieberhaften Erregung des ersten Satzes, markiert der

folgende **langsame Satz** einen angenehmen Tempowechsel, dank des sanften Pulsierens der Streicher, der schwebenden Figuren, der Dur-Tonart und des Fehlens starker Kontraste: Aussergewöhnlich ist das Zusammenspiel der hellen und dunklen Farben der Holzbläser über dem konstanten Rhythmus der Streicher. Das *Menuetto* hingegen überrascht sofort: Es ist nicht nur ungewöhnlich in Moll geschrieben, hat auch nicht den gleichmässigen Rhythmus und den eleganten Ton, den man erwarten dürfte, sondern erzeugt stattdessen ein Gefühl unheimlicher Spannung. Die Musik wirft das Spiel nach vorne, indem es die Menuett-Textur allmählich komplexer und kontrapunktischer macht. Die Hektik, die vorübergehend nur in der Sanftheit und Schlichtheit des mittleren Trios Ruhe findet, zeichnet sich mit den Hörnern und Holzbläsern transparente Partien ab. Der unruhige Charakter und die Sonatenform des ersten Satzes kehren im **letzten Satz** zurück. Höhenflüge des Hauptthemas und ständige "theatralische" Kontraste zwischen *piano* und *forte*, die ständig durch eine symmetrische und regelmässige Phrasierung ausgeglichen werden, verleihen dem Satz von Anfang an eine vorwärtstreibende Tendenz und einen fast mechanischen Effekt. Wie im ersten Satz wird das zweite Thema durch eine Stille eingeleitet und stellt somit den Kontrast zum Hauptthema her. Im Verlauf der Entwicklung kommt es jedoch zu einer Art Schrumpfung/Kontraktion des musikalischen Materials, wodurch ein Eindruck von Beschleunigung entsteht. Dieser führt schnell zum Ende, welcher den psychologischen Effekt wiedergibt, der ganz am Anfang der Symphonie empfunden wurde.

Andrea Garavaglia, Universität Freiburg